

**LA SIMPATÍA: TENSIONES Y DISTENSIONES ENTRE LA RAZÓN Y EL
GUSTO EN LA FILOSOFÍA MORAL Y ESTÉTICA HUMEANA**

ISABEL MALDONADO CEPEDA

UNIVERSIDAD DE LA SABANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS

CHÍA, 2020.

**LA SIMPATÍA: TENSIONES Y DISTENSIONES ENTRE LA RAZÓN Y EL
GUSTO EN LA FILOSOFÍA MORAL Y ESTÉTICA HUMEANA**

ISABEL MALDONADO CEPEDA

Monografía de grado para optar por el título de filósofa

Asesora: DIANA MILENA PATIÑO NIÑO

UNIVERSIDAD DE LA SABANA

FACULDA DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS

CHÍA, 2020.

Resumen

La investigación que aquí se plasma es un esfuerzo por articular la simpatía, el gusto y la razón como categorías propias de los juicios morales y estéticos entendidos desde la obra de David Hume. Pretendo demostrar por medio de esta articulación que la simpatía opera como causa última de los juicios morales, mientras que en lo que respecta a los juicios estéticos, se ofrece como condición para la comunicabilidad de tales juicios. En el camino argumentativo de esta investigación presento reflexiones en torno a los límites y alcances de la razón y el gusto como categorías propias de la filosofía humeana que tienen la posibilidad de generar diálogos ante la diversidad de juicios.

Abstract

The research that is reflected here is an effort to articulate sympathy, taste and reason as the proper categories of moral and aesthetic judgments understood from the work of David Hume. I intend to demonstrate through this articulation that sympathy operates as the ultimate cause of moral judgments, while in respect to aesthetic judgments, is condition for its communicability. In the argumentative path of this research I present reflections on the limits and scope of reason and taste as categories of Humean philosophy that have the possibility of generating dialogue considering the diversity of judgment.

Agradecimientos

Me tardé cerca de dos años en terminar esta investigación. Durante este tiempo viví fuera del país, me hice abogada, alunicé en la vida laboral, salí de la casa paterna y sobreviví la tusa. Todas esas circunstancias se mostraron en su momento como obstáculos para el estudio largo y concienzudo que requería terminar esta tesis.

Sin embargo, conté también con compañeros y compañeras incansables que mantuvieron viva la inquietud filosófica y la curiosidad vital que hoy, por fin, encuentran como producto un texto acabado. A ellos, gracias.

Gracias a mis viejos, hermanos y padrinos por cuidar, tolerar y patrocinar la terquedad de hacerme filósofa. Gracias por sobrevivirle al tiempo y a mis pataletas en el proceso. Gracias por la constancia de su amor.

Gracias a Milena por acompañar este camino a pesar de los pesares. Gracias por vigilar y nutrir desde los primeros semestres mis inquietudes y por alentar mi vocación filosófica cuando la creía perdida. Gracias por tenerme fe desde siempre.

Gracias a los amigos, amigas y amores que, sin saberlo, fueron tantas veces salvavidas: gracias a Raquel Sarria, Memo García, Guido Machado y Jairo Rivera por haber tenido la generosidad y la paciencia de leer mis palabras en distintos momentos de estos dos años. Gracias por sus comentarios agudos y correcciones cariñosas. Gracias también a Ángela Suárez, Leonardo Molina, Eduardo Gutiérrez y Carmen Ruiz por el profundo estímulo de sus charlas, porque con o sin quererlo, sus conversaciones también están en estas líneas.

Gracias a todos por ayudarme a crecer.

Tabla de contenido

Introducción	6
1. Capítulo I: El juicio moral	10
1.1 Límites y alcances de la razón respecto al juicio moral	12
1.1.1 ¿Qué es la razón en sentido humeano?	14
1.1.1 La razón, por sí sola, es incapaz de efectuar distinciones morales	18
1.2 Las distinciones morales son efectuadas por un sentido interno	27
1.2.1 El lugar de las pasiones en la teoría humeana	28
1.2.2 La simpatía: causa de los juicios morales	38
2. Capítulo II: El juicio estético	44
2.1 Contexto	48
2.1.1 El problema del gusto	49
2.1.2 Textos analizados.....	52
2.2 Límites y alcances de la razón respecto al juicio estético	74
2.2.1 Límites de la razón.....	75
2.2.2 Alcances de la razón	78
2.3 Las distinciones estéticas y el sentido interno	81
2.3.1 Las pasiones y el juicio estético.....	82
2.3.2 Juicio de belleza y juicio de gusto	87
2.3.3 Validez intersubjetiva del juicio estético, el papel del crítico de arte.....	89
2.3.4 La simpatía: entre la naturaleza humana y la comunicabilidad del juicio	94
Conclusiones	99
Referencias	111

Introducción

La obra de David Hume, filósofo de la llamada ilustración escocesa, aunque fue olvidada por muchos años desde hace un tiempo ha empezado a ser difundida y reconocida por los pensadores occidentales. Su huella puede rastrearse en varios pensadores contemporáneos y su influencia sobre la filosofía moderna posterior a él puede verse con claridad en filósofos como Kant y Hegel; su sombra se proyecta a lo largo de los tiempos.

Sin embargo, la atención que el pensamiento contemporáneo ha dedicado a la obra del filósofo parece centrada de manera particular en sus consideraciones en torno a la epistemología y a la filosofía de la mente, terrenos en los que sin duda el filósofo supuso un punto de quiebre respecto a la tradición filosófica que le precedió, pero donde no se agotan las inquietudes del autor. Por el contrario, Hume se caracterizó por ser un pensador ambicioso y de abundante escritura, que llegó a producir textos acerca de los más variados temas, pero, sobre todo, fue un pensador que enfocó gran parte de su obra a la pregunta por la moralidad, de manera central, y a la estética de manera periférica.

Consciente de la menor atención que el pensamiento contemporáneo ha dedicado a la propuesta ética y estética de Hume, en relación con la epistemológica, la presente investigación encuentra su principal motivo en la consideración personal de que las propuestas del filósofo en estos dos frentes tienen mucho por decirle a nuestro tiempo. Se trata pues de un esfuerzo por resaltar en la filosofía moral y estética humana una propuesta cuya vigencia debe considerarse pues señala la posibilidad y, sobre todo, la urgencia de entrar en diálogo con el otro.

Justamente el empeño de Hume por establecer los límites y alcances de los juicios, ya sean estéticos o morales, pareciera traslucir la inquietud del filósofo por encontrar formas más cohesivas de relación entre los sujetos. La propuesta moral y estética humeana, como pretendo evidenciar, es una apuesta por vincular a los seres humanos de una forma más cercana, incluso íntima: si estos tienen la posibilidad de converger y/o comunicarse respecto de la forma en la que juzgan moral y estéticamente, quizá pueda pensarse las comunidades de otra manera.

Concretamente, en esta investigación me propongo hacer un estudio de lo dicho por Hume respecto a la moralidad y la estética con el fin de tejer un puente entre ambas formas de juicio a través del mecanismo de la simpatía. Buscaré sostener entonces que la simpatía, entendida como el mecanismo a través del cual los seres humanos son capaces de experimentar como propias las emociones ajenas, es causa de ambos tipos de juicio. Es decir, que la posibilidad de diferenciar entre la virtud y el vicio de un acto, así como la belleza o deformidad de un objeto, dependen de la capacidad del espectador de experimentar las emociones del otro.

Así, buscaré rescatar cómo la apertura a una comprensión de los juicios éticos mediados por el acontecer ajeno, así como la comprensión de los juicios estéticos como fenómenos que pueden ser entendidos más allá de un relativismo mudo, son rasgos que la filosofía humeana puede heredarle al pensamiento actual, urgido de puntos de encuentro. Esta investigación es entonces un empeño por reconocer en la filosofía humeana una puerta de entrada al diálogo genuino con los otros, en dos sentidos fundamentales. En primer lugar, y como algunos estudiosos de la obra de Hume lo han señalado, considero que los postulados humeánicos en torno a la moralidad se cimientan en última instancia en la capacidad que tienen los seres humanos de experimentar las emociones ajenas —lo que podría entenderse como un diálogo que trasciende las barreras de lo tradicionalmente entendido como racional—.

En segundo lugar, creo que la propuesta estética del filósofo escocés es un terreno fecundo para adentrarse en un diálogo que se considera comúnmente cerrado: el diálogo en torno al gusto, a la vez que supone un reconocimiento de la diversidad y la búsqueda de consenso. En ambos sentidos, sostengo que aquello que posibilita¹ dicho diálogo es la existencia de un principio que Hume entiende como propio de la naturaleza humana, y que representa un punto de encuentro definitivo: la simpatía.

Así pues, para abordar la investigación que aquí me ocupa, buscaré en un primer capítulo, hacer un estudio exegético del juicio moral en la obra de Hume, con la intención de encontrar el lugar que ocupa la simpatía al interior de dicho juicio. Para ello haré un recorrido que parte del cuestionamiento por los límites y alcances de la razón en el juicio moral, con la intención de reconstruir los argumentos que llevan a Hume a concluir que la racionalidad no es la facultad central en la moralidad. A partir de ello, subrayaré cuál es la propuesta que ofrece el filósofo: las pasiones como epicentro del juicio. Finalmente, cerraré el camino andado haciendo énfasis en el lugar, primordial y necesario, que tiene la simpatía en esa propuesta. Explicaré entonces cómo, desde la perspectiva humeana, la simpatía puede ser entendida como causa del discernimiento moral.

Posteriormente, en el segundo capítulo, abordaré el análisis del juicio estético partiendo de una revisión de los textos dispersos que, dentro de la obra del autor, abordan de alguna manera la pregunta por la belleza. Partiendo de este marco, buscaré establecer los paralelos en torno al juicio ético, retomando la pregunta por los alcances de la facultad racional, ahora respecto al juicio estético. Me concentraré entonces en acentuar las diferencias que, en cuanto al papel de la

¹ No en el sentido kantiano de condiciones de posibilidad sino más bien, siguiendo la jerga humeana, la causa.

razón, pueden trazarse entre el juicio estético y el juicio ético. Asimismo, me propondré ubicar la simpatía como pieza esencial del juicio de belleza.

Esta investigación abrirá la puerta para comprender que la propuesta humeana no es un regreso a un racionalismo que supone la existencia de ideas *a priori*, por el contrario servirá para trazar un puente entre la simpatía como mecanismo propio de la naturaleza humana y la *comunicabilidad* de los juicios estéticos como respuesta al problema del gusto. En la búsqueda de esta relación, puntualizaré de qué modo y en qué condiciones y límites la simpatía puede ser entendida como causa de los juicios estéticos, a diferencia de los éticos, aunque coincidiendo en algunos aspectos.

Esta hipótesis, busca sentar las bases para discutir en futuras elaboraciones la posibilidad de que la contemplación estética influya en los juicios morales a través del desarrollo y agudización de la simpatía, si se quiere, como una forma de cultivo y educación moral. Sin embargo, esa será una cuestión que dejaré enunciada en la sección de las conclusiones.

1. Capítulo I: El juicio moral

La propuesta moral llevada a cabo por Hume fue particularmente novedosa en dos sentidos primordiales respecto al racionalismo que reinaba en su época². En primer lugar, en su filosofía hay un ímpetu por secularizar la moralidad, presentado una comprensión de la ética basada en una naturaleza humana que se aparta de las concepciones religiosas. En palabras de Gonzáles, se trata de un intento por explicar a profundidad “las distintas tendencias naturales que condicionan el desarrollo de la vida moral, al margen de la explicación cristiana sobre el origen del mal y de una captación intelectual del bien” (González, 2004). En segundo lugar, el análisis emprendido por Hume parte de la crítica a la creencia de que la moralidad y la racionalidad se identifican, abriendo el panorama a la consideración de otros elementos que pueden entrar a hacer parte del juicio moral.

El estudio de este juicio que Hume lleva a cabo a lo largo de sus dos principales obras morales, a saber, *Tratado sobre la naturaleza humana*³ y la *Investigación sobre los principios de la moral*⁴, se caracteriza por ser un análisis en el cual se asume la existencia de juicios morales; para el filósofo, “no es concebible que criatura humana alguna pueda creer seriamente que todos los caracteres y todas las acciones merecen por igual la aprobación y el respeto de todos” (Hume, 2014, pág. 38). Partiendo de aquello, Hume centrará su atención en la discusión respecto de los fundamentos de dicho juicio, dedicándose a determinar si tales fundamentos se derivan o no de la razón. Discusión que se moverá dentro de un marco empirista. En efecto, en sus dos principales

² Los racionalistas morales Samuel Clarke (1675-1729), John Locke (1632- 1704) y William Wollaston (1660-1724), por ejemplo.

³ De aquí en adelante el *Tratado*.

⁴ De aquí en adelante la segunda *Investigación*.

textos morales mencionados anteriormente, el filósofo pretende determinar el fundamento de la moralidad a partir de la observación de las acciones que, a su entender, todos los hombres encuentran laudables y en consecuencia las consideran virtuosas. Con ello, el autor busca encontrar aquello que siendo común a todas las virtudes analizadas se puede entender como el fundamento de la virtud en general (Hume, 1988; 2014).

Ahora bien, este análisis del fundamento de la moral es efectuado por Hume en relación con sus propias consideraciones epistemológicas. Así, la propuesta moral del filósofo puede entenderse como derivada de su teoría de la mente, de modo que en ella resuenan los ecos de sus planteamientos respecto a la causalidad y el *yo*⁵. Particularmente en el *Tratado*, puede verse cómo el libro II y III están sustentados por el libro I en el cual Hume expone el funcionamiento que, a su entender, tiene la mente humana.

Este análisis, caracterizado por los rasgos anteriormente enunciados, da lugar a una propuesta de comprensión del juicio moral que, no sólo se queda en un nivel de crítica respecto de las teorías morales imperantes a su tiempo. Por el contrario, Hume propone además un enfoque en la cual las pasiones se presentan como protagonistas capaces de juzgar.

Dentro de este enfoque particular, Hume incluye una noción que venía resonando ya en sus antecesores más cercanos⁶; se trata de la idea de simpatía. Entendida como la capacidad que

⁵ Estos temas que permean la filosofía moral del autor, serán abordados aunque solo tangencialmente en la presente investigación, pues si bien ella no pretende ser una exégesis omnicompreensiva de la obra del filósofo, sí será necesario apelar a dichas nociones para comprender más claramente los postulados morales que aquí se abordan.

⁶El filósofo irlandés Francis Hutcheson (1694 –1746) había propuesto en *Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) bajo la noción de benevolencia, la idea de que las acciones humanas no solo están motivadas por el interés particular, como sostenía Hobbes, si no que también están fuertemente permeadas por el interés por los otros.

tienen los seres humanos de experimentar las pasiones ajenas, la simpatía tomará entonces un lugar fundamental en las consideraciones de Hume respecto al juicio moral.

El propósito del presente capítulo es poner de manifiesto la importancia de la simpatía como un fundamento de los juicios morales en Hume, y no meramente como una idea accesoria. Sostendré entonces que cuando Hume afirma que los juicios morales provienen de un sentido interno —y no de la razón—, tal sentido no es otro que la simpatía. Para ese fin, partiré de la crítica que hace el filósofo escocés contra el racionalismo⁷, exponiendo los principales motivos por los cuales la razón no puede ser la encargada de hacer distinciones morales⁸. Posteriormente, presentaré lo que puede entenderse propiamente como la propuesta de Hume en el terreno moral, explicitando el modo en que las pasiones efectúan los juicios morales, soportadas en el mecanismo de simpatía.

1.1 Límites y alcances de la razón respecto al juicio moral

La meta de toda especulación moral es enseñarnos nuestro deber, y mediante representaciones adecuadas de la fealdad del vicio y de la belleza de la virtud, engendrar en nosotros los hábitos correspondientes que nos lleven a rechazar el uno y abrazar la otra. Pero ¿Hemos de esperar que esto se produzca mediante inferencias y conclusiones del entendimiento, las cuales no tienen de por sí influencia en nuestras disposiciones afectivas ni ponen en movimiento los poderes activos de los hombres? (Hume, 2014, pág. 41)

⁷ “Los filósofos antiguos, aunque a menudo afirman que la virtud no es otra cosa que una conformidad con la razón, en general parecen considerar la moral como algo que deriva su existencia del gusto y del sentimiento. Por otro lado, nuestros investigadores modernos, aunque también hablan mucho de la belleza de la virtud y de la fealdad del vicio han intentado, por lo común, explicar estas distinciones mediante razonamientos metafísicos y deducciones derivadas de los más abstractos principios del entendimiento” (Hume, 2014, pág. 39)

⁸ Con todo, en este camino también buscaré rescatar a la razón como una facultad subsidiaria en la estructuración del juicio moral.

Esta pregunta, formulada por Hume en la segunda *Investigación*, deja entrever la desconfianza del filósofo respecto de los poderes de la razón y de las posibilidades que esta tiene en cuanto al discernimiento moral se refiere. Esta desconfianza desembocará en una mordaz crítica al racionalismo y en la puesta en evidencia de los límites y alcances de la razón respecto al juicio moral. En esta sección me dedicaré a exponer los argumentos que llevan a Hume a concluir que la razón no es el fundamento de las distinciones morales.

Para este propósito, en primer lugar, haré una breve explicación de lo que puede entenderse por el término razón a lo largo del *Tratado*. Esto permitirá que las elaboraciones venideras se sustenten en una comprensión unívoca de dicho término, toda vez que este no es usado de manera uniforme a lo largo de la obra del autor. Posteriormente, expondré lo que considero son los tres argumentos principales y suficientes a través de los cuales Hume sostiene que la razón, por sí sola, no puede efectuar juicios morales.

Tales argumentos son: la imposibilidad de la razón para motivar la voluntad, el hecho de que las operaciones de la razón no tengan por objeto la moralidad, y finalmente el carácter no representativo que tienen las acciones morales. Cada uno de estos argumentos será abordado a profundidad más adelante.

Finalmente, expondré lo que Hume considera las funciones que, subsidiariamente, pueden ser atribuidas a la razón en el terreno moral. Este apartado resulta de especial importancia para la comprensión de la propuesta de Hume, ya que evidenciará que el filósofo no propone una naturaleza humana eminentemente irracional en cuanto sus juicios morales, sino que por el contrario la razón tiene injerencia en dichos juicios.

1.1.1. ¿Qué es la *razón* en sentido humeano?

Los sentidos.

A juicio de comentaristas como José Luis Tasset, traductor de la edición en español de la *Disertación sobre las pasiones*⁹, resulta ambiguo el modo en el que el término razón es usado por Hume a lo largo de su obra, particularmente en el *Tratado*. Esta ambigüedad, dice Tasset (1990), se deriva de la tendencia del autor a intercambiar razón con otros términos como entendimiento, razonamiento y pasiones apacibles. Siguiendo al comentarista, a continuación, resaltaré cuatro sentidos en los cuales el término razón es usado en el *Tratado*, con el fin de deducir una comprensión unívoca del término.

La razón como entendimiento con facultades bipartitas.

Un primer sentido, utilizado al finalizar la tercera parte del Segundo Libro (n° 415)¹⁰, presenta a la razón como una facultad bipartita. En esta sección, Hume pretende probar “primero, que la razón no puede ser nunca motivo de una acción de la voluntad; segundo: que la razón no puede oponerse nunca a la pasión en lo concerniente a la dirección de la voluntad” (Hume, 1988, pág. 558)(n° 413). Para ello afirma que el entendimiento es una facultad que es ejercida de dos formas: bien juzgando por demostración, al relacionar ideas abstractas, o bien juzgando por probabilidad, al realizar inferencias sobre cuestiones de hecho¹¹. En otras palabras, el entendimiento como aquel que se ocupa del razonamiento demostrativo y del razonamiento causal.

⁹ De aquí en adelante la *Disertación*.

¹⁰ Las citas que se encuentran en este formato apelan al número del párrafo del *Tratado de la naturaleza humana*, en la edición preparada por Félix Duque para le editorial Tecnos, 1988.

¹¹ Las citas que se encuentran en este formato apelan al número del párrafo del *Tratado de la naturaleza humana*, en la edición preparada por Félix Duque para le editorial Tecnos, 1988.

En este apartado del Tratado se manifiestan dos ambigüedades. En primer lugar, se hace presente la forma en la cual Hume equipara los términos razón y entendimiento, a la vez que se percibe cómo él parecería estar usando el término razón para referirse en un sentido genérico a ella, y al mismo tiempo para referirse a sus dos funciones (n° 463).

La razón como instinto.

Paralelamente, y como Tasset (1990) sugiere en su estudio introductorio de la *Disertación*, hay un sentido menos frecuente pero igualmente presente en el *Tratado*. Se trata de la razón entendida como un instinto, “como una tendencia natural a la inferencia, al tránsito psicológico de una percepción a otra” (Tasset, 1990, pág. 18). En palabras de Hume: “la razón no es sino un maravilloso e ininteligible instinto de nuestras almas, que nos lleva a lo largo de un cierto curso de ideas y les confiere cualidades particulares” (Hume, 1988, pág. 264)(n°179). Sin embargo, este no parece ser un sentido que se manifieste especialmente en sus consideraciones éticas.

La razón como facultad que discierne entre la verdad y la falsedad.

Por otra parte, otro sentido atribuido por Hume al término que nos ocupa, se da a partir de una función que el filósofo enuncia en la primera sección de la primera parte del libro III: “La razón consiste en el descubrimiento de la verdad y falsedad” (Hume, 1988, pág. 619) (458). Con todo, resulta interesante notar que Hume no llega a afirmar, tampoco a negar, que esta función subsuma las operaciones anteriormente mencionadas, a saber, el razonamiento demostrativo y el razonamiento causal. Ahora bien, esta forma de comprender la razón será relevante para la argumentación que tiene por objetivo demeritar el papel de la razón en los juicios morales, tal y como se verá más adelante en el apartado que he llamado *El problema de la representación*.

La razón como pasiones apacibles.

Finalmente, otro sentido del término al que se llega en el *Tratado*, como bien señala Tasset (1990), proviene de la tendencia de Hume a usar el término *razón* para referirse a categorías que él mismo ha distinguido de la razón en apartados anteriores. Puntualmente, este es el caso de la confusión terminológica entre las llamadas *pasiones apacibles* y la razón.

Tanto en la *Disertación* como en el *Tratado* Hume aclara que la creencia en que la razón motiva nuestros actos se debe a una confusión interna, en virtud de la cual asumimos que una acción es impulsada por el influjo de la razón, ya que no sentimos un efecto emocional fuerte. Sin embargo, es menester, dice Hume, diferenciar entre la razón y una pasión apacible que “impulsa a la voluntad sin provocar emoción alguna perceptible” (Hume, 1990, pág. 161). Empero, aunque Hume desecha la equiparación de los términos *razón* y *pasión apacible* en cuanto a sus efectos sobre la voluntad, posteriormente continúa haciendo uso de la palabra *razón* para referirse a los efectos de las pasiones apacibles. Cabría preguntarse si este uso responde a un descuido del autor, o si se trata de un uso sarcástico.

¿Qué se puede entender por razón?

Ahora bien, una vez expuestos de manera sucinta los cuatro sentidos del término *razón* y teniendo como criterio los fines de esta investigación, limitaré este panorama de definiciones.

En primer lugar, la equiparación de los términos *pasión apacible* y *razón* puede prestarse para confusiones. Sin embargo, considerando el contexto en el cual Hume aborda la cuestión de las pasiones apacibles, puede aclararse tal confusión. Como noté más arriba, el filósofo introduce la idea de las pasiones apacibles con el fin de afirmar que las pasiones no siempre se

experimentan de manera vivaz y violenta, por el contrario, hay tipos de pasiones que se suceden de forma tranquila, de modo que pueden llegar a confundirse con la experiencia del ejercicio de la razón. Es decir que en las ocasiones en las que se asume que un acto ha sido llevado a cabo debido al influjo de la razón, en realidad se trata de la experiencia de una de las pasiones apacibles. De tal suerte, considerando que las pasiones apacibles son incluidas dentro de la argumentación justamente para distinguirlas de la facultad racional, puede concluirse que sin importar si se trató de un uso sarcástico o de un error del autor, no es posible considerar los términos como equiparables.

En segundo lugar, la comprensión de la razón como una tendencia a la inferencia en virtud de la cual se sigue un curso de ideas, puede conciliarse con la comprensión de la razón como una facultad bipartida, de modo que el razonamiento demostrativo sería el encargado de relacionar ideas, mientras que el razonamiento causal les atribuiría facultades a partir de las cuestiones de hecho. En ese sentido, podría subsumirse un sentido en el otro.

En tercer y último lugar, respecto a la comprensión de la razón como una facultad encargada de tres funciones distintas: de discernimiento, de probabilidad y de causalidad, cabe anotar que las tres son usadas de manera igualmente frecuente por el autor. Sin embargo, el uso de estos sentidos no se presta para confusiones o usos ambiguos de la expresión ya que, por una parte, Hume es claro enunciando a cuál de estas tres facultades se refiere en cada apartado. Por otra parte, estas funciones podrían ser entendidas como facultades de la razón ejercidas de manera paralela aunque diferenciada, pues nada en la argumentación del autor sugiere que dichas facultades se excluyan.

En síntesis, habiendo aclarado las confusiones que pueden desprenderse del uso del término razón como similar a las pasiones apacibles, o como un instinto de inferencia, podría

concluirse que la razón es, bien una facultad que tiene la finalidad de discernir la verdad de la falsedad y que opera a partir de dos formas de razonamiento: el demostrativo y el causal; o bien como una facultad tripartita encargada de diferenciar entre lo falso y lo verdadero, de relacionar ideas y de realizar inferencias a partir de cuestiones de hecho. Cualquiera de estas formas de comprender la razón, parecen ser suficientes y adecuadas para la argumentación que esbozaré en las partes venideras.

1.1.2. La razón, por sí sola, es incapaz de efectuar distinciones morales.

En este apartado me propongo exponer los argumentos esgrimidos por Hume para llegar a la conclusión de que la razón, entendida en los términos anteriormente expuestos, no tiene la capacidad de formular valoraciones sobre la conducta humana. Para ello seguiré el hilo argumentativo presentado por el filósofo en el libro III del *Tratado*. Así pues, en una primera parte abordaré los motivos por los cuales, a juicio de Hume, la razón es incapaz de motivar la acción humana; en una segunda parte explicaré cómo bajo la lupa humeana las operaciones de la razón no tienen por objeto la moralidad; finalmente, presentaré un último argumento en virtud del cual Hume asegura que las acciones no son susceptibles de ser falsas o verdaderas y que, en ese sentido, escapan del alcance del juicio racional.

La razón no puede motivar la voluntad.

El primer argumento que Hume presenta en el *Tratado* a fin de cuestionar el papel de la razón en el juicio moral versa sobre la imposibilidad de la razón de motivar la acción. Para sostener esto, Hume se vale de dos argumentos subsidiarios: en primer lugar, Hume parte de la suposición contraria a la que pretende probar efectuando así una suerte de reducción al absurdo. Ello con el fin de mostrar que, si se asume que la razón sí tiene la capacidad de motivar la

voluntad, se llega a ciertas contradicciones. En segundo lugar, el filósofo cuestiona la capacidad de la razón de oponerse a las pasiones.

En cuanto al primer argumento, Hume ofrece una definición de moralidad en la cual ella se presenta como un principio capaz de motivar la acción humana: Para el filósofo la experiencia “nos muestra a los hombres frecuentemente guiados por su deber y disuadidos de cometer alguna acción por estimarla injusta, mientras se ven inducidos a realizar otras por creerlas obligatorias” (Hume, 1988, pág. 618)(n° 457). En ese sentido, si la moralidad tiene la capacidad de modificar nuestras conductas, la razón debe tener esta misma capacidad para llegar a afirmar que la moralidad se sustenta en la razón; es decir, la razón debe tener la capacidad de motivar la voluntad.

Sin embargo, considerando las operaciones del entendimiento, a saber, razonamiento demostrativo y razonamiento causal¹², lo anterior no podría tener sustento. En primer lugar, en cuanto al razonamiento demostrativo, considerando que este se restringe a relacionar ideas abstractas (n° 414) y que las acciones no son ideas sino realidades; puede deducirse que la generación de conductas es un asunto que se escapa del alcance de este tipo de razonamiento. El razonamiento demostrativo, dice Hume, solo resulta útil para la moralidad en cuanto nos informa de la relación existente entre un objeto y una sensación de agrado o desagrado, haciendo que experimentemos propensión o rechazo por ese objeto. Sin embargo, esta no es una función que determine el actuar pues el impulso para perseguir o rechazar determinado objeto “no surge de la

¹² Llamo razonamiento demostrativo a aquel que juzga por demostración o probabilidad estableciendo relaciones abstractas entre ideas; y razonamiento causal a la operación del entendimiento que relaciona cuestiones de hecho a partir de información proporcionada por la experiencia. Ver *Tratado* n° 414.

razón, sino que es meramente dirigido por ella. De donde surge la aversión o la inclinación a un objeto es de la perspectiva de dolor o placer” (Hume, 1988, pág. 560)(n°414)

En segundo lugar, en cuanto al razonamiento causal, aquel que permite relacionar objetos que percibimos gracias a la experiencia –las cuestiones de hecho–, puede decirse que este juega un papel en la determinación de la acción, pero sólo como un auxiliar y no por sí solo. Dice Hume que cuando percibimos el dolor o el placer que proviene de un objeto, sentimos aversión o propensión por este. El entendimiento entonces lo relaciona con otros objetos afines de modo que podemos anticiparnos al placer o dolor por venir, y comportarnos en consonancia con esa sensación. Sin embargo, el impulso de actuar no surge del razonamiento *per se* sino que sólo está dirigido por él, la acción está determinada por el agrado o desagrado y no por la operación del razonamiento causal (n°414).

En consecuencia, si se tiene que el motor de una conducta determinada es una función que se escapa de las capacidades propias de las operaciones racionales, y si se afirma que la moralidad tiene por definición la capacidad de motivarnos a actuar, entonces no puede afirmarse que la moralidad provenga exclusivamente de la razón.

El segundo argumento a partir del cual Hume refuerza la imposibilidad de la razón de motivar la acción es estructurado en torno a su célebre *slave passage*¹³. En dicho pasaje, el filósofo sostiene que “la razón es y sólo puede ser la esclava de las pasiones y no puede pretender otro oficio más que servir las y obedecerlas” (Hume, 1988, pág. 561)(n°415). Con este pasaje, el autor señala que, ya que las pasiones sí tienen la posibilidad de motivar la conducta humana —

¹³ Llamado así por comentaristas como Norman Kemp Smith en *The Philosophy of David Hume*, A.B Glathe en *Hume's Theory of the Passions and of Morals*, y el propio Felix Duque, editor y comentador de varias ediciones en español del Tratado.

como explicaré más adelante—, sólo un impulso contrario a la pasión podría oponerse al efecto de estas en la voluntad. Por tanto, y ya que la razón no tiene la capacidad para influir de manera independiente en las acciones, no es posible que se resista a un principio que sí tiene tal poder.

Este argumento es pues un corolario del anterior. En él, Hume concluye que la razón por sí sola no puede motivar la acción o resistirse a la pasión en cuanto al control de la voluntad, tomando como premisa el hecho de que la razón no puede motivar la voluntad. La razón, limitada a la operación de sus funciones, es la esclava de las pasiones en tanto no puede proporcionar ningún impulso propio a la voluntad.

Sin embargo, a pesar de la estocada que Hume arremete contra la idea de razón imperante en la época, y muy a pesar de que la popularidad del *slave passage*, la propuesta moral del filósofo no puede entenderse como una propuesta irracionalista, en la cual la razón figure como una facultad inerte respecto a la generación de la acción. Tal como señala Cohon (2010), Hume concede que la razón proporciona información que puede hacer una diferencia en la dirección de la voluntad, como se verá más adelante, a través de la operación de sus facultades. Su tesis es entonces que la razón no puede movernos a la acción por sí sola; por el contrario, requiere que el impulso provenga de una instancia pasional.

Las operaciones propias de la razón no tienen como objeto la moralidad.

En el segundo argumento que Hume ofrece para sostener que las distinciones morales no son efecto de la razón, se asemeja al argumento anteriormente expuesto, toda vez que apela a las operaciones de la razón. Así, el filósofo asegura que si la razón fuera capaz de descubrir por sí misma la virtud o el vicio de una acción, estas categorías deberían ser objeto de alguna de las

operaciones del entendimiento expuestas anteriormente, a saber, la comparación de ideas – razonamientos demostrativo – o los razonamientos sobre cuestiones de hecho –razonamiento causal–. Sin embargo, dice el filósofo, estas operaciones son irrelevantes para la moralidad: “si la virtud fuese descubierta por el entendimiento debía ser objeto de una de estas operaciones, puesto que no existe una tercera operación del entendimiento que pueda descubrirlo” (Hume, 1988, pág. 625) (n° 463).

Respecto al razonamiento demostrativo, Hume afirma que este no puede ser la causa de las distinciones morales toda vez que este tipo de razonamiento se dedica al establecimiento de relaciones entre ideas abstractas de las cuales no depende la moralidad, es decir, que no conocemos la moralidad de un acto a partir del establecimiento de relaciones entre ideas. Para ello, el filósofo escocés nos presenta dos ejemplos en los cuales encontramos las mismas relaciones de ideas en contextos similares, pero que aun así, en algunos casos encontramos en esa idéntica relación un hecho censurable, mientras que en otros resulta ser una conducta aceptable. Considera en primer lugar la moralidad del incesto y se pregunta por qué consideramos inmoral el incesto en los humanos y en los animales no:

Si se me responde que esta acción es inocente en los animales porque no poseen suficiente razón para reconocer su fealdad, pero que por estar los hombres dotados de esta facultad, que puede obligarlos a cumplir su deber, la misma acción en ellos se hace criminal, replicaré que esto es evidentemente argüir en un círculo, pues antes que la razón pueda percibir esta fealdad la fealdad debe existir, y, por consecuencia, es independiente de las decisiones de nuestra razón y es más propiamente su objeto que su efecto (Hume, 1988, pág. 632) (n°468)

Entonces, si la relación de ideas en el incesto animal y en el incesto entre humanos es la misma, pero en un caso encontramos una conducta natural y en el otro una conducta reprochable,

forzosamente se debe concluir que la moralidad de esa conducta no radica en las relaciones que entre ciertas ideas se puedan establecer. Por tanto, las reglas de la moralidad no provienen de razonamientos demostrativos, cuya única función es establecer relaciones de ideas.

Ahora bien, respecto a los razonamientos causales, Hume se pregunta si es posible probar que podamos inferir por la razón aquello que sea el vicio y la virtud. A lo cual responde definiendo el papel del razonamiento causal en cuanto a las acciones: el razonamiento causal deduce cuestiones de hecho relativas a las acciones, en particular sus causas y efectos; pero el vicio de una acción no se encuentra en sus causas o efectos, sólo es evidente cuando consultamos los sentimientos del observador. Por lo tanto, el bien moral y el mal no son descubiertos por la sola razón (Cohon, 2010). (nº468)

Para mostrar lo anterior, Hume analiza un asesinato intencionado y sostiene que en dicha acción no observamos nada más que sus cualidades no morales ordinarias, es decir, las cualidades del objeto, los motivos de quien actúa, sus pensamientos y la forma en que lo percibimos. La experiencia no revela cualidades morales sino sentimientos de afección o censura ante la contemplación de dicho acto:

Desde cualquier punto que lo miréis, lo único que encontraréis serán ciertas pasiones, motivos, voliciones y pensamientos. No existe ninguna otra cuestión de hecho incluida en esta acción. Mientras os dedicáis a considerar el objeto, el vicio se os escapará completamente. Nunca podréis descubrirlo hasta el momento en que dirijáis la reflexión a vuestro propio pecho y encontréis allí un sentimiento de desaprobación que en vosotros se levanta contra esa acción. Está en vosotros mismos, no en el objeto. (Hume, 1988, págs. 632-633) (nº469)

Habiendo dicho lo anterior, Hume concluye que, ya que el entendimiento por sí mismo no puede descubrir el vicio o la virtud, estos juicios deben emitirse por la acción de otras facultades.

Si bien la razón provee información que puede resultar relevante para la determinación del vicio y la virtud, ella por sí sola no puede proveer las distinciones entre estas categorías objeto de la moralidad. Esto será analizado a profundidad en la sección dedicada a la reivindicación de la razón al interior de la teoría moral humeana.

El problema de la representación.

Finalmente, otro argumento esgrimido por Hume para demostrar que la razón no puede por sí misma distinguir la moralidad de una acción, parte de la función genérica de la razón de la que hablé en un apartado anterior, a saber, que la razón se encarga del discernimiento entre la verdad y la falsedad. Considerando esta función, Hume sostiene que las acciones no pueden ser objeto de esta operación pues no son susceptibles de ser falsas o verdaderas.

El argumento general utilizado por Hume se sustenta en la noción de la verdad como la concordancia de las ideas con la realidad. Dado esto, y ya que las acciones no pueden ser evaluadas bajo esta operación –pues constituyen hechos reales en sí mismas–, no pueden entonces estar en concordancia o discordancia con la realidad, ni tachadas de verdaderas o falsas: “Por consiguiente todo lo que no sea susceptible de tal acuerdo o desacuerdo será incapaz de ser verdadero o falso y en ningún caso podrá ser objeto de la razón” (Tasset, 1990, pág. 37)

Las acciones, dice Hume, no se refieren a otras entidades; por el contrario, una acción tiene “una existencia original o, si se quiere, la modificación de una existencia, y no contiene ninguna cualidad representativa que la haga copia de otra existencia o modificación” (Hume, 1988, pág. 610) (n°457). Por tanto, una acción que no tiene este rasgo, es decir que no tiene representación previa a su propia existencia, no puede ser opuesta a la verdad y la razón.

Alcances de la razón: reivindicación de la racionalidad como facultad subsidiaria en el juicio moral.

Como ya se ha dicho, aun cuando Hume ha dirigido sus esfuerzos a cuestionar el papel de la razón en los juicios morales, ello no quiere decir que niegue completamente su influjo, y que en consecuencia comprenda la naturaleza humana como eminentemente irracional. Por el contrario, y muy a pesar de lo radical que se muestra el autor al enunciar su famoso *Slave passage*, Hume reconoce que la razón puede llegar a influir en la moralidad, pero solo de manera subsidiaria. Su tesis es entonces que la razón no puede, *por sí sola*, hacer distinciones morales ni motivar la acción; empero, puede establecerse una articulación entre las pasiones y la razón como lo han reconocido varios estudiosos de la obra del filósofo escocés¹⁴.

A continuación, presentaré algunas de las funciones instrumentales que Hume le concede a la razón respecto al juicio moral y que pueden aportar a una interpretación reconciliadora de la propuesta moral del autor.

La escisión que Hume propone entre aquello que sea la racionalidad y aquello que sea la moralidad no es absoluta; de hecho, encuentra un punto de convergencia en los usos prácticos de las operaciones racionales. De modo que aun cuando la razón no determina el juicio moral, por lo motivos que se han enunciado previamente, “es un factor importante para llegar a él por medio de la acción” (Tasset, 1990, pág. 45). Como el propio Hume enuncia en Tratado:

¹⁴ Autores como Tasset (1990) en su estudio introductorio a la *Disertación*; Mendoza Hurtado (2015) en su estudio introductorio a la segunda *Investigación* y Norton (1982) en su artículo *David Hume: Common-Sense Moralist, Sceptical Methaphysician*, han reconocido en la obra de Hume la posibilidad de entender la razón como una facultad que participa en la elaboración del juicio moral desde funciones subsidiarias.

[...]la razón puede tener influencia sobre nuestra conducta únicamente de dos maneras: excitando una pasión al informarnos de la existencia de algo que resulta un objeto adecuado para ella, o descubriendo la conexión de causas y efectos, de modo que nos proporcione los medios de ejercer una pasión. Estos son los únicos tipos de juicios que pueden acompañar a nuestras acciones, o que puede decirse que de algún modo las producen. (Hume, 1988, pág. 620)(n°459)

Es decir, la razón, si bien no puede motivar la acción de un sujeto, si puede afectar, cambiar, excitar y extinguir las pasiones. Esto lo hace mediante la operación de sus dos funciones: a través del razonamiento demostrativo la razón nos informa de la existencia de objetos que excitan las pasiones; mediante el razonamiento causal la razón nos informa de los medios que se deben tomar para alcanzar el objeto sobre el cual recae la pasión. De este modo, “todo aquello que la razón encuentra imposible o inadecuado deja de ser deseado y exigido por sus dueñas, las pasiones”¹⁵ (Norton, 1982)

Por ejemplo, una persona deseosa de comer una jugosa manzana puede arrepentirse de tomarla para saciar su hambre y sed si se da cuenta que la manzana es un adorno sobre la mesa. Esta información respecto al carácter artificial de la manzana, que es de naturaleza fáctica y es producto de la operación del razonamiento demostrativo, tiene un claro influjo en la acción del sujeto quien, seguramente, ya no se inclinará a tomar la manzana para comerla.

De igual forma, la razón puede informar a un sujeto de cuáles son los medios que precisa para alcanzar aquello objeto de sus pasiones. Así, si la manzana está en un árbol muy alto, será tarea del razonamiento causal informar al sujeto si la escalera a su alcance es suficientemente larga para tomar la manzana, o su cuerpo lo suficientemente hábil para subir al árbol. Esa

¹⁵ Traducción propia.

información, modificará las acciones del sujeto, haciéndolo inclinarse por determinada opción para alcanzar la manzana, o incluso le hará abandonar su propósito inicial.

Esta idea presentada por Hume en la cita enunciada párrafos atrás, abre la puerta a una articulación entre las pasiones –que como veremos son las encargadas tanto de las distinciones morales como del motor de la acción– y la razón, restringida a sus operaciones. Como sugiere Norton (1982), se trata de una articulación que sustrae cualquier tipo de interpretación irracionalista de la obra de Hume pues, como se ve, hay indicios en su obra que permiten notar el papel que la razón juega en la producción de actos.

Así, aunque la razón es incapaz de generar por medio de su operación, distinciones morales o juicios respecto a la virtud y el vicio; sí puede influir en la generación de acciones, y con esto, de manera oblicua en la moralidad. Este influjo está determinado por las posibilidades prácticas del razonamiento demostrativo y el razonamiento causal; en virtud de los cuales los objetos se nos presentan como alcanzables o inalcanzables, reales o irreales, y, de esta manera, controlará de modo indirecto, no autoritario, a las pasiones, que en todo caso permanecen siendo dominantes (Tasset, 1990).

1.2. Las distinciones morales son efectuadas por un sentido interno

Como se mostró, a juicio de Hume, la razón no puede por sí sola llevar a cabo las distinciones propias de la moralidad, es decir, no puede, a partir de sus operaciones, distinguir entre una acción virtuosa y una viciosa. En esta segunda parte pretendo exponer la propuesta del autor respecto del sentido interno que, a su entender, sí puede hacer esa distinción.

Hume sostiene de manera constante a lo largo de sus obras sobre la moralidad que los juicios o las evaluaciones morales surgen a partir de formas concretas de las pasiones indirectas. Para él, como lo nota Cohon (2010), las virtudes y los vicios son aquellos rasgos que producen una pasión concreta en quien contempla una acción.

Ahora bien, antes de continuar es necesario hacer una breve aclaración. La afirmación de que el discernimiento moral es efectuado a partir de las pasiones puede entenderse en dos sentidos no excluyentes: por un lado, se puede entender que las pasiones permiten que juzguemos nuestros propios actos como virtuosos o viciosos, y por otro, se puede entender que las pasiones permiten que juzguemos los actos de otros como virtuosos o viciosos. Esta investigación se centrará en el modo en que se efectúan juicios morales respecto a los actos ajenos, poniendo así el énfasis en la perspectiva del espectador, toda vez que es justamente en los juicios que se efectúan desde esa perspectiva donde se hace más evidente el influjo de la simpatía –como pretendo demostrar en las páginas venideras–.

Habiendo hecho la anterior aclaración, para explicar a profundidad la propuesta humeana de las pasiones, dividiré la sección en los siguientes enunciados: en primer lugar, expondré la teoría de las pasiones presente en el Libro Segundo del *Tratado* y en la *Disertación*; en segundo lugar, expondré cómo en la teoría humeana la simpatía se erige como condición de posibilidad de los juicios morales.

1.2.1. El lugar de las pasiones en la teoría humeana.

En lo que sigue, abordaré tres cuestiones principales respecto del lugar de las pasiones en la teoría moral de Hume: primero delimitaré conceptualmente lo que él entiende por *pasiones directas e indirectas* señalando por qué esta clasificación es importante; segundo, pondré en

evidencia la relación que tienen las pasiones con el discernimiento moral; finalmente, buscaré evidenciar el modo en que ellas determinan el juicio moral.

Pasiones directas e indirectas.

Todas las percepciones de la mente humana se reducen a dos géneros distintos que yo llamo impresiones e ideas. La diferencia entre ellos consiste en los grados de fuerza y vivacidad con que se presentan a nuestro espíritu y se abren camino en nuestro pensamiento y conciencia. A las percepciones que penetran con más fuerza y violencia llamamos impresiones, y comprendemos bajo este nombre todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones tal como hacen su primera aparición en el alma. Por ideas entiendo las imágenes débiles de éstas en el pensamiento y razonamiento [...] (Hume, 1988, pág. 43) (n°1)

A partir de esta cita es posible encontrar el lugar que ocupan las pasiones en la mente humana de acuerdo con la teoría de Hume. Ya desde las primeras líneas del *Tratado*, el filósofo reduce todos los contenidos mentales a percepciones, dividiéndolas además en percepciones de dos tipos –ideas e impresiones– a la vez que ubica las pasiones como uno de los tipos de impresiones. Con posterioridad, en el segundo Libro del *Tratado* (n° 275) el filósofo distingue entre impresiones de sensación, esto es, aquellas percepciones que encuentran estímulo en causas externas y por efecto de los sentidos, e impresiones de reflexión, aquellas que surgen en el entendimiento por la reaparición de una impresión sensible como idea. Las impresiones de reflexión se dividen a su vez en impresiones tranquilas o emociones, e impresiones violentas o pasiones (n° 275). Éstas últimas se dividen igualmente en pasiones directas: la aversión, la pena, la alegría, entre otras; e indirectas: el orgullo, la humildad, el amor, el odio.

Ahora bien, aunque Hume parece categorizar claramente el lugar que ocupan las pasiones como percepciones de la mente, tarda en definir lo que es una pasión, dedicándose inicialmente al

análisis empírico de algunas pasiones. Ya al final del Libro Segundo, cuando pretende iniciar con la caracterización común de las virtudes descritas, afirma que las pasiones pueden ser entendidas como “una violenta y sensible emoción de la mente, producida cuando se presenta un bien o un mal, o cualquier objeto que por la constitución original de nuestras facultades sea apropiado para excitar el apetito”. (Hume, 1988, pág. 589) (n° 537). Y en términos similares caracterizará las pasiones en la *Disertación* al decir, desde las primeras líneas, que “todo bien o mal, aparezca donde aparezca, produce diversas pasiones y afecciones, de acuerdo con el aspecto con que es contemplado.” (Hume, 1990, pág. 73) (n° 140)

En ese sentido, es posible sintetizar que cualquier percepción de un bien o un mal, o más propiamente dicho, la percepción de algo placentero o doloroso (n° 439), genera por el estímulo de los sentidos, una impresión de sensación. Esta impresión de sensación genera a su vez una idea del placer o dolor que al reaparecer en la mente produce a su vez una impresión de reflexión. Si tal impresión es capaz de excitar el apetito, es decir, de producir el movimiento de la voluntad, esto es, justamente, una pasión.

Consideremos el ejemplo que pone Hume. Al percibir una casa, su apariencia, tamaño y demás propiedades, se generan en mí como observador una serie de sensaciones –el color, la disposición de las paredes, la altura–. Estas impresiones sensibles componen a su vez una idea del placer o dolor generado por la casa, de modo que cuando esta idea se hace presente de nuevo en la mente, producirá alegría si se trata de una casa agradable, o tristeza, si es el caso contrario.

No obstante, es necesario precisar que no todas las pasiones se dan de esta forma. Hume distingue entre dos tipos de pasiones: las directas y las indirectas. Las directas son aquellas que se originan inmediatamente ante la percepción de un placer o un dolor; e indirectas: aquellas que,

aunque proceden igualmente de la percepción del placer y del dolor, necesitan además de otras relaciones (n° 276).

En cuanto a las pasiones directas, puede decirse que son aquellas que, como se dijo anteriormente, tienen lugar gracias al influjo inmediato del placer o el dolor. Se trata de impresiones de reflexión que surgen como la respuesta directa de un estímulo: el deseo y la aversión, la tristeza y alegría, entre otras, son ejemplos de este tipo de pasiones. Sin embargo, ya que el proceso de generación de estas instancias pasionales no representa una particular dificultad, al no estar involucradas en la estructuración del juicio moral –como se verá más adelante–, Hume no dedica mucho espacio a su explicación.

Por su parte, las pasiones indirectas son explicadas en las partes II y III del Libro Segundo del *Tratado*; allí el autor analiza las cuatro pasiones que comprenden tal categoría, a saber, orgullo, humildad, amor y odio. Como se puede intuir, estas pasiones reciben su nombre en contraposición a las pasiones directas, pues no surgen como consecuencia del placer y el dolor que directamente produce un objeto, sino que, por el contrario, proceden de una “doble relación de ideas e impresiones” (Hume, 1988, pág. 403) (n° 406). Es decir, mientras las pasiones directas son generadas por una relación inmediata, ya sea placentera o dolorosa, entre el hombre y el objeto, las pasiones indirectas requieren una relación adicional para ser producidas.

Ahora bien ¿en qué consiste esa doble relación que caracteriza a las pasiones indirectas? El punto del cual parte esta doble relación es la diferenciación entre *objeto de la pasión* y *causa de la pasión*. La causa es la cualidad que excita la pasión, mientras que el objeto es aquello a lo cual se dirige tal apetito una vez la pasión ha sido excitada (n°278). Esta distinción resulta relevante pues, en el caso de las pasiones directas como la alegría o la pena, la causa y el objeto de la pasión se identifican; por el contrario, en las pasiones indirectas se diferencian. Esta

característica particular de las pasiones indirectas es expuesta en términos más claros en la

Disertación:

En estos dos conjuntos de pasiones [el amor y el odio, el orgullo y la humildad]¹⁶ ha de ser hecha una obvia distinción entre el *objeto* de una pasión y su *causa*. El objeto del orgullo y la humildad es uno mismo. La causa de la pasión es alguna excelencia en el caso de la primera, algún defecto, en el de la última. El objeto del amor y del odio es alguna otra persona. Las causas, de la misma manera, son o bien excelencias o bien defectos.” (Hume, 1990, pág. 89) (n°144)

Por ejemplo, volviendo al ejemplo de la casa, la percepción de una casa bella puede generar en el observador la alegría de la contemplación de algo hermoso y esta sería la causa de la pasión. Pero si además de contemplar la casa, el espectador tiene una relación con ella, por ejemplo, de propiedad, la posesión de un bien bello le producirá una pasión diferente a la mera alegría: el orgullo (n°279).

De manera similar podría ejemplificarse respecto al amor y al odio, con la salvedad de que la relación que se establece no es entre un objeto y la persona que lo contempla, sino entre una cualidad y “otra persona de cuyos pensamientos, acciones y sensaciones no somos conscientes” (Hume, 1988, pág. 455)(n° 329). De tal suerte, puede decirse que el objeto de estas pasiones indirectas es una persona externa, mientras que la causa puede ser cualquier cualidad que esta persona posea, ya sean cualidades de la mente o del cuerpo.

En ambos grupos de pasiones, “la causa que suscita la pasión se relaciona con el objeto que la naturaleza ha asignado a la pasión, y es de esta doble relación de ideas e impresiones de donde se deriva la pasión” (Hume, 1988, pág. 403) (n° 288). La doble relación se teje en torno a

¹⁶ Paréntesis fuera del original.

las impresiones dolorosas y placenteras que se experimentan debido a la causa y al objeto de la pasión y a las ideas que se tienen de dichas causas y objetos. La diferencia entre estos grupos de pasiones radica sustancialmente en el objeto que las genera, de modo que en el orgullo y la humildad el objeto es el *yo*, mientras que en el amor y el odio el objeto es una persona externa.

Los apartados que Hume dedica a la explicación de esta doble relación de ideas e impresiones son bastante oscuros en cuanto a los elementos que se conjugan en torno a dicha relación y particularmente, respecto a la necesidad de ella. Sin embargo, a partir de una comprensión propia del texto podría resumirse dicha relación, respecto al orgullo y la humildad, por una parte, y respecto al amor y el odio, por otra, como se muestra en los siguientes cuadros:

ORGULLO Y HUMILDAD	Impresiones	Ideas
Causa	Placer o dolor que generan el objeto de manera independiente.	Idea del objeto.
Objeto	Placer o dolor que genera la relación del objeto conmigo mismo	Idea del <i>Yo</i> .
AMOR Y ODIO	Impresiones	Ideas
Causa	Placer o dolor que generan las cualidades de manera independiente.	Ideas de las cualidades
Objeto	Placer o dolor que genera la relación del objeto con otra persona (la cualidad adherida a otro).	Idea del <i>otro</i> .

A modo de resumen, se puede decir que las pasiones son entendidas por Hume como percepciones que se generan en respuesta a un placer o dolor que un sujeto experimenta y que tienen la capacidad de motivar la voluntad de dicho sujeto. Sin embargo, no todas las

experiencias placenteras o dolorosas se dan del mismo modo ni tienen la misma respuesta pasional, por el contrario, se puede diferenciar entre aquellas pasiones que se generan como consecuencia directa de una percepción placentera o dolorosa – estas son las pasiones directas–; y aquellas que requieren de una doble relación de ideas e impresiones para generarse –las pasiones indirectas–.

Las pasiones y el discernimiento moral.

El punto de partida de la argumentación esgrimida por Hume para sostener que las pasiones tienen un papel determinante en el discernimiento moral es la estrecha relación del placer y el dolor con la virtud y el vicio. Hume sostendrá en repetidas ocasiones a lo largo de sus obras morales¹⁷ que “toda cualidad mental es denominada virtuosa cuando su mera contemplación causa placer, y que toda cualidad que ocasiona dolor es considerada viciosa” (Hume, 1988, pág. 784)(n° 591).

Esta idea, es sostenida por Hume en el *Tratado* a través de la respuesta ofrecida desde su propia teoría a dos posibles objeciones que pueden esgrimirse en contra de la anterior afirmación. A continuación, presentaré las dos objeciones con sus respectivas respuestas humana, para así insistir en el papel determinante que tienen las pasiones indirectas en la generación del juicio moral.

Hume se percató de una objeción que legítimamente puede hacersele a su propuesta: ¿Qué es aquello que distingue al placer sentido por una buena acción moral de aquel que despierta una armoniosa pieza musical o una buena botella de vino? (n°471). Si el placer y el dolor son las

¹⁷ Véanse también los numerales 636, 614, 574, 575, 471 del *Tratado*.

ideas que determinarán la diferenciación entre el bien y mal moral ¿debemos asumir que cualquier objeto que me genere placer será virtuoso y que aquellos que me generen dolor serán viciosos?

Otra objeción de la cual el filósofo no se percata directamente, es que hay casos en los cuales no experimentamos un placer o dolor directo por las acciones ajenas y sin embargo somos capaces de efectuar distinciones morales respecto a dichas acciones. Por ejemplo, somos capaces de juzgar acciones que sucedieron en un tiempo remoto o a una distancia prolongada de nosotros. A continuación, pretenderé dar respuesta a estas objeciones desde la lupa humeana ofrecida por el *Tratado*.

Frente a la primera objeción, a saber, si todo objeto que produzca placer ha de ser virtuoso, el filósofo responderá que no todos los objetos despiertan el mismo tipo de placer. Por ejemplo, no degustamos el sabor de una pieza musical, ni alabamos la armonía de un vino; en este sentido, cabe esperarse que el placer y dolor generados por una acción moral, produzcan tipos de placer o dolor concretos que a su vez den origen a formas particulares de las pasiones.

Ahora bien, ¿en qué radica esta particularidad? ¿Qué distingue a las acciones humanas de otras percepciones de la mente? A juicio de Hume, los actos morales sobre los que se predica la virtud y el vicio “están acompañados por estas circunstancias: tienen que estar necesariamente situados o en nosotros mismos o en otros, así como excitar placer o desagrado”. (Hume, 1988, pág. 639) (n°473). En consecuencia, si los actos morales son percepciones que, además de generar placer o dolor, se caracterizan por anidar en el *yo* o en los otros¹⁸, la respuesta pasional concreta que tendrá tal placer o dolor serán aquellas pasiones que “no nacen sólo de la

En este sentido, también cabría señalar respecto a los juicios morales su carácter social: requieren de la existencia de otro. No cabe pensar en juicios morales en aislamiento.

percepción de alguna cosa o cualidad, sino que requieren mi conciencia de la persona con la que ésta se halla en relación” (Penelhum, 1975, pág. 98); es decir, las pasiones indirectas.

En síntesis: la virtud y el vicio son reconocidas por el hombre debido a la percepción de placer o de dolor que les genera la contemplación de una conducta. Sin embargo, no se trata de cualquier tipo de placer o de dolor, como el que pueden causar objetos inanimados, la virtud y el vicio son percepciones que se encuentran asentadas en el *yo* o en los otros, se trata de acciones ejercidas por mí o por el otro. En ese sentido, la contemplación de actos morales sólo puede despertar aquel tipo de pasiones que se encuentren igualmente relacionadas con el *yo* y los otros, estas son las pasiones de amor u odio, orgullo y humildad.

En consecuencia, si un acto moral ejecutado por nosotros o por los demás genera placer, la pasión experimentada será el orgullo o el amor. Por su parte si dicho acto suscita displacer, la pasión generada será la humildad y el odio. De tal suerte, debe concluirse que “estos dos extremos deberán ser considerados como equivalentes por lo que respecta a nuestras cualidades mentales; es decir, la virtud corresponderá al poder de producir amor u orgullo, y el vicio el poder de producir humildad u odio” (Hume, 1988, pág. 764) (n° 575).

Y este es justamente el argumento esgrimido por el filósofo escocés para justificar que las pasiones determinan el juicio moral, pues son ellas las que permiten al hombre diferenciar entre lo virtuoso y lo vicioso. En efecto, serán las pasiones de humildad y odio las que nos permitirán reconocer un acto como vicioso y las pasiones de orgullo y amor distinguirán a los actos virtuosos.

Ahora bien, en cuanto a la segunda objeción, es decir, aquella que nace de la pregunta por el modo en que opera el juicio moral en los eventos en los cuales no tenemos una experiencia

directa de placer o dolor, Hume responderá que la experiencia del placer o dolor de una acción mediada por la distancia o el tiempo, no afecta el juicio moral toda vez que somos capaces de dar “una misma aprobación a las mismas cualidades morales en China y en Inglaterra” (Hume, 1988, pág. 771) (n° 581).

Lo anterior se debe a que los juicios morales, dice Hume, son efectuados desde un punto de vista común que, siendo estable y general, posibilita que los juicios morales tengan cierta constancia sin importar la situación en la que nos encontremos en el momento de hacer la evaluación moral (n°582):

Por lo general, todos nuestros sentimientos de censura o alabanza son variables y dependientes de nuestra proximidad o lejanía con respecto a la persona censurada o alabada, así como la disposición de nuestro ánimo en ese momento. Sin embargo, en nuestras apreciaciones generales hacemos abstracción de esas variaciones y seguimos aplicando las expresiones que muestran nuestro agrado o desagrado de la misma manera que si permaneciéramos en un punto de vista fijo. (Hume, 1988, pág. 773) (n° 582)

Esto quiere decir, que si bien los juicios morales están marcados por una suerte de comunicación que se efectúa entre quien juzga y otros hombres—asunto que exploraré más adelante—, dicha comunicación no está necesariamente determinada por la semejanza o la cercanía. Por el contrario, Hume da cuenta de la existencia de un mecanismo por el cual somos capaces de abstraernos de las circunstancias que podrían entorpecer esa forma particular de comunicación, permitiéndonos juzgar un acto moral sin importar en dónde y quién lo ejecute.

En esa medida, la aseveración de que “toda cualidad mental es denominada virtuosa cuando su mera contemplación causa placer, y que toda cualidad que ocasiona dolor es considerada viciosa” (Hume, 1988, pág. 784)(n° 591), permanece siendo válida ya que las dos

objeciones propuestas han sido respondidas de manera satisfactoria. En primer lugar, puede decirse que no toda forma de placer se asimila a la virtud, pues la contemplación de los actos morales genera un tipo particular de agrado o desagrado ya que las acciones morales tienen la particularidad de asentarse en el *yo* o en los otros, como se vio con anterioridad. En segundo lugar, podemos encontrar casos en los que, aun cuando no hay una experiencia directa de placer o de dolor, podemos efectuar juicios morales. Esto se debe a que el juicio moral se hace desde un punto de vista común desde el cual se posibilita que el espectador se anticipe al placer o dolor que sentiría si pudiera experimentar una acción que no se le presenta de manera directa.

Ahora bien, en el esquema hasta ahora planteado se evidencia el papel determinante de las pasiones indirectas en el juicio moral, sin embargo, no se explica el modo en el que los actos morales tienen la capacidad de generar placer o dolor. Al respecto sostendré que la aprobación y la desaprobación¹⁹ son causadas por la operación del principio de simpatía “que no es un sentimiento sino un mecanismo psicológico que le permite a una persona recibir por comunicación los sentimientos de otro”²⁰ (Cohon, 2010). El modo en que opera este mecanismo, así como su relevancia al interior de la propuesta humeana será el objeto del siguiente apartado.

1.2.2. La simpatía: causa de los juicios morales.

La simpatía es un concepto que aparece constantemente en el *Tratado*, aunque en muchos lugares es un término que pasa inadvertido, a pesar de su importancia. Con el fin de explicar su

¹⁹ Entiendo por *aprobación* y *desaprobación* formas concretas de la placer y dolor que emergen ante la contemplación de un rasgo moral.

²⁰ Traducción propia no certificada.

relevancia en la obra de Hume, pero principalmente con la intención de enfatizar que este principio es condición de posibilidad de los juicios morales, a continuación, haré un breve rastreo del término en los libros Segundo y Tercero del *Tratado*. Posteriormente, sintetizaré la información de dicho rastreo con la intención de articularla con lo dicho hasta el momento respecto al juicio moral.

El término *simpatía*, proveniente del griego *συμπάθεια* –que traduce literalmente padecer-con–, aparece por primera vez en el *Tratado* en la tercera parte del libro II cuando Hume se propone explicar cuáles son las causas del orgullo y la humildad. En dicha sección, Hume examina cómo las cualidades del cuerpo, la mente y los objetos externos pueden causar estas pasiones, culminando con una causa secundaria que él llama *el ansia de fama*.

El hecho de que los seres humanos ansiemos tener una buena reputación dice Hume, se debe al influjo que tiene la simpatía sobre los hombres, permitiendo que sus sentimientos e inclinaciones le sean comunicados a otros (n°316). Gracias a este mecanismo de comunicación, un sujeto puede experimentar las pasiones que otro tiene al contemplar una cualidad suya. En el caso del ansia de fama, una ventaja es admirada por un sujeto y ello le hace experimentar alegría; esta alegría le es comunicada a quienes le rodean permitiéndoles sentir la misma pasión. Si quien observa la alegría de esa persona es justamente quien detenta la cualidad admirada, entonces la pasión experimentada por el segundo será el orgullo.

Sin embargo, lo relevante de esta primera mención de la simpatía no es el modo en que ella llega a ser causa del orgullo, sino en que es la primera vez que Hume explica su funcionamiento a partir de las operaciones del entendimiento. Así pues, el filósofo sostiene que llegamos a participar de las pasiones experimentadas por otros partiendo de un reconocimiento incipiente de ellas, gracias a gestos, conversaciones, y demás signos externos de la pasión

(n°317). A partir de tales signos, nos hacemos una idea de la pasión que embarga al otro, y estas ideas de las afecciones ajenas “se transforman en las impresiones mismas que representan y las pasiones surgen en conformidad con las imágenes que de ella nos formamos” (Hume, 1988, pág. 443) (n°319). Esta transformación de ideas en impresiones dice Hume, se da gracias al establecimiento de relaciones causales, en virtud de las cuales se llega a la conclusión de que los gestos se corresponden con una pasión interna.

Posteriormente, el concepto de simpatía aparece nuevamente para explicar una de las causas del amor: las riquezas del otro. Esta causa del amor, o del odio en caso contrario, tiene lugar gracias a que la simpatía nos permite hacer parte de la satisfacción que las riquezas le generan a otro (N 358). Esta causa del amor permite al filósofo explicar con más detalle la conversión de ideas en impresiones que se genera en la simpatía. Dice Hume:

Las riquezas producen satisfacción a quien las posee, y esta satisfacción pasa al que las observa por medio de la imaginación, que produce una idea semejante en fuerza y vivacidad a la impresión original. Esta idea o impresión agradable está conectada con el amor, que es una pasión agradable y que procede de un ser pensante y consciente, que es el objeto mismo del amor. Es de esta relación de impresiones, y de la identidad de ideas, de donde surge la pasión de acuerdo con mi hipótesis (n°364) (Hume, 1988, pág. 496)

Sin embargo, el desarrollo más amplio del concepto en cuestión se da a lo largo de las partes II y III del Libro Tercero del *Tratado*. En ellas, Hume analiza los motivos por los cuales consideramos que la justicia es virtuosa, a la vez que explora los motivos por los cuales otras virtudes tienen el mismo carácter laudable.

Respecto a la justicia, Hume asevera (primera sección de la segunda parte) que se trata de una virtud artificial, es decir, que se trata de un rasgo del carácter que no tendría valor moral

alguno, si no fuera por las convenciones sociales establecidas por el artificio humano²¹. Esta definición de la justicia -y de otras cuantas virtudes- como una virtud artificial, es una tesis realmente revolucionaria, pues sugiere la idea de que hay acciones cuya moralidad deviene únicamente del acuerdo social. Si ello es de tal modo, se pregunta Hume, ¿por qué asociamos la idea de virtud con la justicia y la de vicio con la injusticia? Al respecto, el filósofo responde que aun cuando la justicia se crea artificialmente con el fin de proteger los intereses individuales, cuando la sociedad crece es posible perder de vista cómo la injusticia amenaza los intereses de cada individuo. En este escenario en el que la injusticia parece tan distante, aún nos causa un sentimiento de censura, dice Hume, pues la encontramos perjudicial para los intereses comunes o ajenos, esto quiere decir que participamos de su desagrado mediante la simpatía por el interés del otro.

De igual forma sucede con otras virtudes artificiales como la obediencia a la autoridad, la modestia y la cortesía; virtudes que agradan debido a la simpatía que genera en nosotros el bienestar social. De ello se concluye que “la simpatía constituye el origen que experimentamos hacia todas las virtudes artificiales.” (Hume, 1988, pág. 676) (n°577).

Ahora bien, si el mérito de las virtudes artificiales radica en el bienestar que éstas brindan a la sociedad, podría esperarse que otro tipo de virtudes que no fueron necesariamente producto del artificio humano, encuentren su mérito en el mismo motivo. Por ejemplo, virtudes como la caridad o la beneficencia, la equidad o la moderación, generan placer y son consideradas como laudables por la tendencia a contribuir con el bienestar social, sin importar si hubo o no un convenio en torno a ellas; a este tipo de virtudes Hume las llama *virtudes sociales*. Así, Hume

²¹ Hume distingue entre virtudes artificiales y virtudes naturales. Las primeras son aquellas que el ser humano encuentra laudables debido a las convenciones sociales; en contraste, las virtudes naturales son aquellas cuyo agrado no radica en una convención humana, como la piedad o la honestidad. N°364

concluye que la simpatía es la causa del mérito de todas las virtudes artificiales, pero también de las sociales, pues es gracias a la simpatía que encontramos placenteros aquellos rasgos del carácter que contribuyen a la comunidad:

No tenemos una preocupación tan amplia por la sociedad más que en virtud de la simpatía, y, por consiguiente, es este el principio que nos pone tan fuera de nosotros mismos que hace que el carácter de los demás nos produzca el mismo placer o desagrado que si mostrara una tendencia en favor o en contra de nuestro propio provecho. (Hume, 1988, pág. 769)(n°579)

Recapitulando, puede definirse la simpatía como un mecanismo de comunicación de las pasiones gracias al cual experimentamos las pasiones que embargan a los otros. Sin embargo, las pasiones ajenas no son percatadas de manera inmediata por nuestro espíritu, por el contrario, percibimos sensiblemente las causas y efectos de esas pasiones, infiriendo a partir de ellas la pasión que padece el otro y finalmente por efecto de las relaciones de semejanza y contigüidad de ideas, se da la conversión de las ideas de su placer y dolor, en impresiones propias.

Por otra parte, puede afirmarse que todas las virtudes, sin importar la categorización que se les imponga —ya sean artificiales o naturales—, son comprendidas como virtudes, pues generan placer a partir del beneficio que le generan al otro o a la sociedad. De tal suerte, puede sintetizarse que ello se debe al principio de simpatía, pues es este principio de comunicación el que nos permite informarnos de las pasiones indicando cuáles actos generan placer y cuales dolor, para así hacer al espectador partícipe de tales pasiones.

Ahora bien ¿Debido a qué experimentamos sensaciones placenteras o dolorosas cuando contemplamos un acto moral? ¿Por qué encontramos placenteras ciertas acciones y dolorosas otras?

Hume afirma que “obtenemos placer de la contemplación de un carácter cuando éste es naturalmente apto para ser útil a otras personas o a quien lo posee, o cuando agrada a otras personas o a quien lo posee” (Hume, 1988, pág. 784). Estas cuatro categorías explican, a juicio de Hume la totalidad de las virtudes y su ausencia la totalidad de los vicios, del mismo modo en que las cuatro se sustentan en el principio de la simpatía.

Cuando alabamos la utilidad o el agrado de aquello que beneficia a la comunidad, se debe a que ello nos genera una forma particular de placer. Sin embargo, ese placer encuentra su causa en la simpatía que experimentamos cuando percibimos que otros miembros de la sociedad experimentan percepciones placenteras –se replica el argumento en torno a la justicia y las virtudes sociales–. De igual forma cuando percibimos que una persona efectúa acciones que le benefician o que le placen inmediatamente, participamos de ese regocijo a través de la comunicación de pasiones efectuada por la simpatía. Es decir, que no solo las virtudes sociales generan agrado por la simpatía, sino también otras virtudes que solo favorecen al individuo que la ejerce, pues también nos generan placer pues la felicidad de los otros nos concierne(n°598).

En consecuencia, si la virtud y el vicio se corresponden con el dolor o el placer particular que se experimenta ante la contemplación de un acto moral, pero a su vez éste placer o dolor provienen de la utilidad y el agrado que se perciben a través de mecanismos simpáticos; entonces debe concluirse forzosamente que sin simpatía no sería posible distinguir entre el vicio y la virtud. En definitiva, debe afirmarse que la simpatía es condición de posibilidad del discernimiento moral. (Mercado, 2004) (Calvente, 2017).

2. Capítulo II: El juicio estético:

Como se dijo en el capítulo precedente, Hume fue un pensador revolucionario en temas de moralidad, pues fue de los primeros en proponer un sistema de evaluación moral que no apelara a la razón como su principal fundamento. Su originalidad se manifiesta particularmente en la intención del filósofo de recurrir a un sentido interno del hombre gracias al cual este es capaz de discernir entre la virtud y el vicio, a saber, el de la simpatía.

De igual forma, puede verse en el filósofo escocés una figura incendiaria en cuanto a su análisis del juicio estético. Esto se debe a que, tanto su escepticismo respecto al modo en que se efectúan los juicios en general, como la idea de un sentido interno no-racional capaz de juzgar, son elementos que se mantienen en su propuesta en cuanto al proceso mental gracias al cual el ser humano distingue entre la belleza y la deformidad de los objetos.

Sin embargo, a pesar de que la pregunta por la belleza es una constante que puede rastrearse en varios textos del filósofo, Hume no llega a publicar su prometido Tratado sobre criticismo, dejando la estética como una cuestión dispersa a lo largo de su obra y, por lo general, supeditada a otros temas. Con todo, como nota Peter Jones (2009) en su análisis del juicio estético humeano publicado en la segunda edición del *Cambridge Companion to Hume*, “[a]unque sus comentarios sobre la belleza están estrictamente subordinados a otras preocupaciones, generalmente morales, son relevantes para sus reflexiones posteriores sobre las artes debido a sus observaciones sobre el juicio en general, y la evaluación desinteresada en particular.”²² (Jones, 2009, pág. 426).

²² Traducción propia.

Atendiendo a lo anterior, en el presente capítulo expondré lo que el filósofo escocés propuso respecto al juicio estético con dos objetivos: en primer lugar, como un esfuerzo por sintetizar lo dicho por Hume respecto al juicio estético en varios de sus textos más relevantes; y, en segundo lugar, con la intención de poner nuevamente el acento en la simpatía, como un mecanismo de capital importancia al interior de la capacidad de juzgar estéticamente. Sin embargo, y antes de proseguir con la investigación, considero pertinente hacer algunas precisiones o aclaraciones metodológicas.

En primer lugar, es necesario reconocer que hablar de una *estética humeana* es, por lo menos, un anacronismo. Ello es de tal modo, pues la estética “entendida principalmente como una reflexión respecto a la naturaleza de las artes y una discusión en torno a ellas, alcanzó su forma actual solo hasta después de la muerte de Hume”²³ (Jones, 2009, pág. 415) y, según señala Gracyk (2016), surgió con la sistematización de la cuestión de lo bello emprendida por Kant en su *Crítica del juicio*. Así pues, en el presente capítulo me referiré al análisis estético humeano, de manera un tanto imprecisa históricamente, aunque no conceptualmente, restringiéndome a las elucubraciones desarrolladas por Hume al preguntarse por el modo en que los seres humanos juzgan las obras de arte en términos de belleza o deformidad.

Esta precisión, da lugar a una segunda aclaración que resulta relevante. El análisis que aquí propongo se centra de manera particular en el juicio de belleza que puede efectuarse de las obras de arte y no a los juicios que versan sobre objetos de otra naturaleza. Es decir, me detendré en aquello que Hume pudo haber dicho respecto al modo en que los seres humanos juzgan una pieza artística, sin atender al modo en que juzgamos, por ejemplo, objetos artificiales sin pretensiones artísticas —como un lapicero o una hoja de papel— u objetos naturales —como una

²³ Traducción propia.

montaña o una cascada—²⁴. Este punto será relevante al momento de analizar lo dicho por Hume respecto al juicio de belleza y la simpatía específicamente en el *Tratado*.

En tercer lugar, y con la intención de dotar a la presente investigación de un enfoque uniforme, debo advertir que, del mismo modo que al abordar el juicio ético me centré en la perspectiva del espectador de un acto, y no en quien lo ejecuta. Al analizar el juicio estético me concentraré en este mismo punto de vista. Esto quiere decir que, en esta oportunidad, no me preguntaré por el modo en que un artista o realizador efectúa juicios respecto de su propia obra, sino que me dedicaré a la pregunta por el modo en que los espectadores de una pieza artística determinan su belleza o fealdad.

Habiendo hecho las anteriores precisiones, en el presente capítulo buscaré indagar a partir de las intuiciones que han impulsado esta investigación, a saber, que para Hume, la simpatía es causa tanto de los juicios éticos como de los juicios estéticos. Es decir, en este capítulo en particular, pretenderé confirmar que, sin este mecanismo de comunicación y participación de las emociones ajenas, el ser humano no sería capaz de discernir entre la belleza y la fealdad de las obras de arte.

Este capítulo lo dividiré en tres apartados. En el primero, partiré de una contextualización inicial del problema que me ocupa en dos sentidos primordiales: en primer lugar y de manera muy escueta, ubicaré a Hume dentro de los pensadores que, en su época, procuraron dar una respuesta al llamado *problema del gusto*. En segundo lugar, haré una reseña de cada uno los textos del filósofo escocés a los que recurriré para hacer el análisis propuesto, ya que, como se

²⁴ Excede los propósitos de esta investigación ahondar en una noción particular de arte, o en los elementos que diferencian una obra artística de un objeto artificial de otra naturaleza. Sin embargo, sí puede notarse al interior de la obra humeana una diferenciación respecto al modo en que se juzgan tales objetos.

dijo, la cuestión estética está dispersa en distintos textos del autor. En este apartado pretenderé entonces acotar la pregunta que buscó responder Hume, al mismo tiempo que rastrearé en algunos textos del filósofo las pistas que pueden aproximarme a una respuesta.

En un segundo apartado, y recordando lo dicho en el capítulo precedente buscaré señalar los límites y alcances de la razón respecto al juicio estético. Retomaré algunos de los argumentos presentados por Hume en cuanto al juicio moral, considerando que la determinación de la belleza y la fealdad de los objetos es también un asunto que se escapa del alcance de las operaciones de la razón: razonamiento demostrativo y causal. Sin embargo, el énfasis de este apartado no estará en los límites de la racionalidad sino en sus alcances, pues en relación con el juicio estético, Hume hace gala de su escepticismo reconociendo que este tipo de juicio, contrario a lo que se cree, supone una serie de elementos y consideraciones que hacen de él algo mucho más complejo que aquello que puede quedar explicado a través de la mera experiencia pasional. En este apartado explicaré entonces cuál es el alcance de la razón en el juicio estético.

Finalmente, en el tercer apartado, que será el más robusto de esta investigación, buscaré explicitar el modo en el cual la simpatía participa de manera sustancial en los juicios estéticos. Para ello, abordaré principalmente el ensayo *Sobre la norma del gusto*.

Buscaré responder si para Hume es posible hablar de una validez intersubjetiva de los juicios estéticos, es decir, si hay algo de universal en los juicios de belleza o fealdad que hacemos respecto a los objetos. Para responder esto, resaltaré la importancia de la figura del crítico de arte, como lo exalta Hume en su ensayo *Sobre la norma del gusto*, para, a partir de la comprensión de esta figura, llegar a la caracterización de un juicio estético ideal en los términos humeanos. Finalmente, buscaré poner el acento en la simpatía, con la intención de poner de manifiesto, tal y

como algunos estudiosos de la obra de Hume han hecho, que ella opera como una cierta causa de los juicios estéticos a partir de la idea de comunicabilidad del juicio estético.

2.1. Contexto

Tal y como anuncié anteriormente, la aproximación a la propuesta estética de Hume supone barreras interpretativas pues, contrario a lo que sucede con su análisis de lo ético —que puede encontrarse decantado en el *Tratado* y explicado a profundidad en la segunda *Investigación* —, o a los esfuerzos emprendidos por el filósofo en materia de epistemología, Hume nunca llegó a publicar una obra en la que desarrollara la cuestión estética o crítica de manera sistemática. Si bien, su inquietud por la belleza y el arte se deja ver en sus principales obras, solo escribe algunos ensayos dispersos, sin llegar a desarrollar una teoría en torno a la belleza, el arte o el criticismo, como bien señala Costelloe (2004).

Haciendo una lectura sistemática de los principales textos del filósofo y atendiendo al contexto en el que fueron escritos, es posible identificar algunos puntos que permiten comprender la postura humeana en el terreno estético. En ese sentido, en el presente apartado buscaré contextualizar el problema que relaciona al pensamiento estético de Hume con otros autores de su época: *el problema del gusto*. Así mismo, reseñaré las obras que servirán como base del presente estudio, haciendo un análisis inicial de su relevancia para los propósitos de esta investigación y siguiendo con atención los argumentos allí expuestos. Todo ello con el fin de obtener luces que puedan iluminar la comprensión de los postulados de Hume en lo que a estética se refiere.

2.1.1. El problema del gusto.

Hasta el siglo XVIII, señala Starwell (2017)²⁵, la postura preponderante respecto al fundamento de la belleza había estado centrada en la objetividad: la belleza fue entendida por largo tiempo como una cualidad propia de los objetos, de modo que los juicios estéticos se entendían como cimentados en cualidades de carácter objetivo y no en la experiencia del espectador. Según Starwell (2017), la belleza había sido conceptualizada como la suma de características objetivas, como la proporción o la relación entre las partes, por ejemplo. De tal suerte, si la belleza es un rasgo que se encuentra en los objetos, el placer como experiencia sensible del espectador es solo una respuesta a la apreciación de un objeto que es, de suyo, bello.

Sin embargo, en el siglo XVIII, particularmente con los pensadores de la ilustración escocesa, y en respuesta a ciertos fenómenos históricos y culturales cuyo análisis excede los propósitos de esta investigación, esta idea de la belleza se vio fuertemente cuestionada, pues no lograba explicar un problema fundamental: la multiplicidad de juicios. ¿Cómo es posible que un mismo objeto, con las mismas cualidades objetivas, sea juzgado estéticamente de maneras diversas dependiendo del espectador?

Este tipo de cuestionamientos abrió la puerta a una consideración de la belleza en la cual ésta se relacionaba con el placer de un modo diferente. Como bien señala Starwell (2017) el placer, en el entendimiento objetivo de la belleza, había sido asociado como el efecto de la contemplación de lo bello. Con el auge de la filosofía empirista escocesa, el placer toma un papel protagónico y pasa a ser entendido como la causa misma de la belleza. Esta reconsideración del

²⁵ En *De veritate religione*, San Agustín se pregunta si las cosas son bellas porque producen placer, o si son placenteras porque son bellas, optando por la segunda opción. Platón en el Simposio, y Plotino en las Enéadas vinculan la belleza con el amor y el deseo, pero localizan la belleza en las formas.

placer como epicentro del concepto de lo bello, dio paso a una comprensión de la belleza ya no entendida como una cualidad propia de los objetos, sino como una experiencia *sentida* por el espectador. Esto es reconocido por el propio Hume de manera explícita en el *Tratado*:

Si examinamos todas las hipótesis aducidas tanto por la filosofía como por el sentido común para explicar la diferencia entre la belleza y la fealdad, encontraremos que todas ellas se reducen a que la belleza consiste en un orden y disposición de las partes tal que, sea por la originaria constitución de nuestra naturaleza, por costumbre o por capricho, es apropiada para producir en el alma placer y satisfacción. (Hume, 1988, pág. 417) (n° 299)

Así pues, esta idea de la belleza como una experiencia subjetiva explicaría por qué existe diversidad de juicios de belleza respecto a un mismo objeto: porque cada espectador tiene un sentir de placer distinto frente al mismo objeto, a pesar de las cualidades objetivas de este.

Esta diversidad de experiencias de placer que surge de la capacidad subjetiva de percepción recibió el nombre de *gusto* y se instituyó como el centro de la discusión estética para pensadores como Francis Hutcheson (1694 – 1746), Joseph Addison (1672–1719), Anthony Ashley Cooper²⁶ –Conde de Shaftesbury– y el propio Hume.

Sin embargo, el problema del gusto no se redujo simplemente a encontrar el modo más adecuado de definirlo, pues, como sugiere Selley (2018) –quien se ha ocupado de estudiar la evolución de este concepto–, la mayoría de pensadores modernos parecían estar de acuerdo con definición de gusto como una facultad del alma, que discierne la belleza con placer, y la imperfección con desagrado; por el contrario, reconocer el gusto como la capacidad encargada de juzgar la belleza de los objetos a través del placer deja abiertas varias incógnitas.

²⁶ De aquí en adelante Shaftesbury.

La principal de ellas, o por lo menos la que inquieta particularmente a Hume y que es retomada por Quintana (2008), es la pregunta por la *validez intersubjetiva del juicio estético*: atendiendo a la naturaleza subjetiva de este tipo de juicio, resulta evidente que habrá tantos juicios estéticos como sujetos haya en el mundo, pues la experiencia contemplativa de cada ser humano es distinta. ¿Es por ello el juicio estético absolutamente relativo, caprichoso, sujeto únicamente al arbitrio de cada juzgador? ¿Se rehúsa a toda forma de universalidad? ¿Es vano cualquier intento de diálogo respecto a la belleza de un objeto?

Hume, consciente del problema que desencadena la subjetividad del juicio estético entendido en clave del placer individual, en su ensayo *Sobre la norma del gusto* pone de manifiesto otro hecho natural a la mente humana. Del mismo modo en que juzgamos la belleza o fealdad de un objeto atendiendo a nuestro juicio particular, también juzgamos como mejor el criterio de ciertas personas sobre el de otras, juzgamos su gusto. Es decir, aun cuando reconocemos la pluralidad de gustos, también reconocemos la existencia de gustos mejores que otros, como si hubiera una norma capaz de estandarizar la irremediable pluralidad de juicios estéticos.

Siendo así, Hume se propone en dicho ensayo exponer de qué modo es posible la validez intersubjetiva del juicio estético, a pesar de que este parece depender de una capacidad que se relaciona con un fenómeno absolutamente individual: el placer. Lo que busca Hume, en palabras de López-Espinosa (2012), es conciliar la diversidad de sentires respecto a un objeto en torno a un juicio sobre la validez de cada sentimiento. La pregunta definitiva es entonces ¿hasta qué punto las valoraciones del gusto pueden valer intersubjetivamente? Esta pregunta es de profunda relevancia para los propósitos que persigo en esta investigación pues a partir de ella Hume elabora, aunque sea de manera desestructurada, su teoría respecto al modo en que se generan los

juicios estéticos, cuestión fundamental para llegar a determinar el papel que juega la simpatía al interior de dichos juicios.

Con esta intención en la mira en el apartado venidero, haré un rastreo de algunas de las obras del filósofo que resultan iluminadoras para dar respuesta al problema anteriormente planteado, pero que sobre todo permiten dilucidar cómo *el problema del gusto* se encuentra relacionado con la tesis general de esta investigación.

2.1.2. Textos analizados.

En primer lugar, en cuanto a los textos en los que el filósofo aborda la pregunta por lo bello, ya sea de manera explícita o meramente sugerida, deben mencionarse dos grupos: por un lado, los ensayos breves en los que Hume aborda un problema estético en concreto aunque de manera escueta, y por otro, los textos más complejos y extensos en los que el autor menciona el tema, aunque no llegue a desarrollarlo a profundidad. Del primero grupo son el ensayo *De la tragedia*, el ensayo *De la delicadeza del gusto y la pasión*, y principalmente el ensayo *Sobre la norma del gusto*. Del segundo son, como cabe esperarse, el *Tratado sobre la naturaleza humana* y las *Investigaciones sobre los principios de la moral*²⁷.

Los ensayos *De la tragedia* y *Sobre la norma del gusto* fueron publicados en 1757 en una compilación editorial llamada *Cuatro disertaciones*, en la que además se incluyeron los ensayos *Historia natural de la religión* y *De las pasiones*; mientras que el ensayo *Sobre la delicadeza del gusto y la pasión* fue publicado en 1741 en la compilación *Ensayos morales y políticos*. Por su

²⁷ Me referiré a estos textos como *Obras estéticas*, habiendo hecho la salvedad de que no todos ellos son análisis exclusivos de la cuestión estética.

parte, El *Tratado* y la *Segunda Investigación* fueron publicados en 1740 y 1751, respectivamente. Para el análisis por venir, estudiaré las obras en orden cronológico de acuerdo a su fecha de publicación, analizando en primer lugar los ensayos breves y en segundo lugar los textos más robustos: el *Tratado* y la segunda *Investigación*.

De la delicadeza del gusto y la pasión (1741).

El primer ensayo estético publicado por el autor es el texto titulado *De la delicadeza del gusto y la pasión*. En este ensayo, Hume señala la existencia de dos tipos de delicadeza, entendida ésta como una particular sensibilidad para percibir y reaccionar a ciertas situaciones. La primera de ellas, la delicadeza de la pasión, genera que los hombres sean “extremadamente sensibles a todos los accidentes de la vida y que experimenten una viva alegría ante todo acontecimiento positivo, así como un punzante dolor cuando se encuentran con desgracias” (Hume, 2011, pág. 43). Por su parte, la delicadeza del gusto se traduce en una particular sensibilidad para percibir la belleza y la deformidad.

Respecto a estas dos formas de sensibilidad, Hume señala que, aunque ambas delicadezas son similares, la primera debe ser evitada y la segunda deseada, pues no es posible controlar los acontecimientos de la vida, pero sí es posible elegir lo que se desea contemplar:

Creo, no obstante, que todos estarán de acuerdo conmigo en que, a pesar de esta semejanza, la delicadeza del gusto debe ser tan deseada y cultivada como la delicadeza de la pasión debe ser lametada y, si es posible, remediada. (Hume, 2011, pág. 44)

Considerando lo anterior, Hume propone que la delicadeza de la pasión sea *remediada* por medio del cultivo de la delicadeza del gusto ya que ello “mejora nuestra sensibilidad por todas las

pasiones delicadas y agradables al tiempo que hace que la mente sea incapaz de emociones violentas y borrascosas” (Hume, 2011, pág. 45), formando un ideal moral cuyas notas esenciales son la calma, la moderación y la sensatez: rasgos que devienen de la delicadeza del gusto.

Esta tesis del filósofo resulta relevante para los propósitos de esta investigación pues, más que establecer un puente entre estas dos formas de delicadeza, reconoce el papel protagónico del gusto en la capacidad de juzgar. Al formular el cultivo de la delicadeza del gusto como un remedio contra la delicadeza de la pasión, Hume explica que esto se debe a que “la finura del gusto es, en alguna medida, lo mismo que la solidez del juicio” (Hume, 2011, pág. 45). El filósofo sostiene entonces que para juzgar una composición artística con la sensibilidad propia que deviene de la delicadeza del gusto, son tantas las cualidades requeridas que “nadie que no posea la más sólida capacidad de juicio podrá jamás hacer una crítica aceptable de tales realizaciones.” (Hume, 2011, pág. 45)

El gusto, y particularmente un gusto cultivado y atento, se muestra no solo como un elemento propio del juicio estético, sino también como un síntoma de un juicio agudo en otras esferas, y esta, dice Hume “es una razón más para cultivar el gusto por las artes liberales. Nuestro juicio se reforzará mediante tal ejercicio.” (Hume, 2011, pág. 45).

Ahora bien, en este texto no resulta del todo claro si la delicadeza del gusto es la herramienta mediante la cual se fortalece y agudiza el juicio, o si el *buen* gusto es más bien un síntoma de un juicio agudo. Sin embargo, aunque el propio texto no permite dar respuesta a este interrogante, lo que resulta particularmente revelador del tratamiento que se le da a la noción de gusto en este apartado, es que desde el principio éste es entendido como una facultad que, de una parte, puede ser educada y, por otra, es más delicada en algunos sujetos que en otros.

Este punto es de capital importancia pues ante el *problema del gusto* sugiere la idea de que existen gustos más cualificados que otros; idea que será central para responder a la pregunta por la validez intersubjetiva de los juicios estéticos, siendo además una intuición que se muestra como punto de partida del ensayo *Sobre la norma del gusto*.

De la tragedia (1757).

En el ensayo *De la tragedia*, Hume examina el problema conocido como la *paradoja de la tragedia* (Tobón, 2012), o *Delightful Tragedy Problem* (Hill, 1982). Se llama por este nombre al fenómeno de placer experimentado por los espectadores de una tragedia ante la aparición de pasiones desagradables o perturbadoras derivadas del espectáculo teatral: ¿Por qué si lo que se percibe es doloroso, lo que se experimenta al contemplar las tragedias es placentero y deseable?

Hume, al buscar la explicación a ese fenómeno, sostiene que el dolor y el placer son sentimientos cuya frontera se torna difusa al provenir de la misma causa²⁸. Esto se hace evidente en experiencias como las cosquillas, dice el filósofo: una sensación placentera que llevada al exceso se hace dolorosa. Del mismo modo una experiencia dolorosa al disminuirse un poco puede hacerse placentera.

Este es el caso de la tragedia, en la cual se presentan dos factores que aminoran las experiencias dolorosas permitiendo que el espectador las aprecie como placenteras. En primer lugar, la contemplación de pasiones desagradables se ve alterada en el espectáculo teatral por la imitación. Es decir, el hecho de que se trate de un espectáculo performativo modifica el estímulo percibido por el espectador, permitiéndole experimentar placer en lugar de dolor o desagrado.

²⁸ Llama la atención que no llega a mencionar cuál es esa causa.

[E]n el teatro, la representación produce casi el efecto de ser real. Pero ese efecto no llega a ser completo. Por mucho que nos dejemos llevar por el espectáculo, y sea cual fuere el dominio que los sentidos y la imaginación puedan arrebatarse a la razón, en el fondo se conserva una cierta idea de que todo lo que estamos contemplando es falso. Esta idea, aunque sea débil y esté camuflada, basta para disminuir el dolor que sufrimos a consecuencia de las desventuras de unos personajes con los que simpatizamos, y para reducir la aflicción a un punto que la convierte en placer. Lloramos por la desventura de un héroe con el que nos identificamos y, al mismo tiempo, nos consolamos pensando que no es nada más que una ficción. Y es precisamente esa mezcla de sentimientos la que compone una tristeza agradable y hace que nos broten lágrimas que nos producen deleite. (Hume, 2011, págs. 212,213)

En segundo lugar, Hume atribuye esta alteración en la experiencia pasional al *genio* o talento de los artistas involucrados en la ejecución de la pieza que se contempla:

El genio que se requiere para pintar objetos de una manera vívida; el arte que se emplea para recoger todas las patéticas circunstancias; la capacidad de juicio mostrada para exponerlas; el ejercicio, afirmo, de estos nobles talentos, junto con la fuerza de expresión y la belleza de la versificación oratoria, proporcionan a la audiencia la máxima satisfacción y las conmociones más placenteras. De este modo, la inquietud de las pasiones melancólicas, no sólo es superada y suprimida por algo más fuerte de índole opuesta, sino que todo el impulso de esas pasiones se convierte en placer, y aumenta el deleite que la elocuencia suscita en nosotros. (Hume, 2011, págs. 213, 213)

Se trata entonces, dice Hume, de una inversión en el orden de las pasiones que se presentan ante la contemplación de una obra, hay pues una pasión que aparentemente se muestra como principal, aquella que se presenta en la representación teatral: la furia, la pena, el desasosiego; y una pasión secundaria, pero placentera que proviene de “[l]a fuerza de la

imaginación, la energía de la expresión, el poder de los números, los encantos de la imitación, todas estas cosas son de por sí, de natural manera, placenteras para la mente.” (Hume, 2011, pág. 216).

Sostiene entonces el filósofo que, aunque en principio las expresiones artísticas representen una pasión penosa, esta se encuentra suavizada por dos rasgos que parecen ser para Hume propios de las artes: la conciencia de la ficción y el talento de quienes ejecutan la pieza. Estos rasgos, invierten el orden de las pasiones experimentadas por el espectador, haciendo que las pasiones desagradables que se representan en la obra sean percibidas con agrado. De esta forma, Hume explica la paradoja de la tragedia.

Ahora bien, para que esta explicación sea suficiente para dar respuesta al problema inicialmente planteado por el filósofo hace falta la injerencia de una facultad adicional: la simpatía. Este mecanismo de participación de las pasiones ajenas juega un papel importante en el fenómeno que Hume explicó en el ensayo que aquí reseño, pues sin este, no sería posible la *comunicación inicial de las pasiones que se muestran en la obra teatral* —o de otra naturaleza—.

La paradoja de la tragedia, como se explicó al inicio de este apartado, parte del supuesto de que la contemplación de una pasión representada en el escenario afecta al espectador haciéndole experimentar en alguna medida la misma pasión que contempla. Aunque para Hume dicha pasión se experimenta de manera secundaria a una pasión placentera que se le sobrepone, esta participación en la experiencia pasional del personaje en escena solo se hace posible gracias a la simpatía. Esto es explícitamente señalado por Hume en el ensayo que me ocupa :

“Contemplar, o al menos imaginar, pasiones intensas, suscitadas por grandes pérdidas o grandes ganancias, afecta al espectador por simpatía, le proporciona unos toques de esas mismas pasiones

y le sirve de momentáneo entretenimiento” (Hume, 2011, pág. 212) . Esto también había sido advertido el autor en el *Tratado*:

El espectador de una tragedia pasa por una larga serie de afecciones: lástima, terror, indignación, etc., que el poeta representa en los personajes en escena. [...] [E]l espectador tendrá que simpatizar con todas estas incidencias y aceptar lo mismo la alegría ficticia que cualquier otra pasión. (Hume, 1988)(n°369)

Este ensayo puede arrojar luces para los propósitos que aquí persigo, ya que sugiere un vínculo entre la contemplación estética y la simpatía, pues es esta la que posibilita la experiencia pasional en la contemplación de piezas artísticas. Esto resulta relevante para el problema que me ocupa en dos sentidos primordiales.

En primer lugar, en el ensayo *Sobre la tragedia* Hume reconoce en la simpatía un principio común a todos los espectadores de una obra, lo que podría dar respuesta en alguna medida a la pregunta por la posibilidad de la validez intersubjetiva de los juicios estéticos. En segundo lugar, este texto reconoce el papel de la simpatía como el principio que permite la experiencia de pasiones ante la contemplación estética, lo que destaca el papel de la simpatía al interior de los juicios estéticos.

Sobre la norma del gusto (1757).

Finalmente, el ensayo en el que Hume desarrolla con mayor amplitud sus ideas respecto al juicio estético y el más extenso de las *Cuatro Disertaciones*, es el ensayo *Sobre la norma del gusto*. En este texto Hume se pregunta por el modo en que los hombres distinguen entre la

deformidad y la belleza de las obras de arte, tratándose así del ensayo más relevante en materia estética.

Al hacer este análisis, Hume procede de una forma que se asemeja a la aproximación hecha por el filósofo respecto al juicio moral en el *Tratado* o en la segunda *Investigación*; aunque difiera en algunos matices. En ambos textos, Hume se pregunta por el origen de las distinciones morales, sin llegar a cuestionar la existencia de tales distinciones: ¿Cuál es la facultad que se encarga de juzgar un acto como virtuoso o vicioso? Es la pregunta que da inicio al *Tratado* y la segunda *Investigación*. De igual forma, en *Sobre la norma del gusto*, el autor da por sentada la capacidad humana de juzgar estéticamente un objeto, pero esta vez no se pregunta por la capacidad gracias a la cual se efectúan dichos juicios, si no que se pregunta por aquello que causa la diversidad de valoraciones estéticas respecto a un mismo objeto.

Al preguntarse por la diversidad de los juicios estéticos, Hume emprende un recorrido argumentativo que lo llevará a explicitar el proceso mental a través del cual se juzga una pieza artística como bella o deforme. En dicho recorrido, el filósofo se enfrenta al *problema del gusto*, a los límites y alcances de la razón, a la caracterización de un juicio estético ideal, entre otras nociones que resultan iluminadoras para los fines de la investigación

Hume deberá entonces afirmar que la belleza no es una cualidad de las cosas en sí y que “cada mente percibe una belleza diferente” (Hume, 2011, pág. 222). En ese sentido, si la belleza no es una cualidad de los objetos, sino una respuesta subjetiva a un estímulo, todo juicio de belleza sería correcto pues “todo sentimiento es correcto, porque el sentimiento no se refiere a nada más allá de sí mismo, y es real siempre que una persona sea consciente de él” (Hume, 2011, pág. 222). En consecuencia, no podría hablarse de juicios de belleza preferibles o de sentires correctos e incorrectos.

Sin embargo, del mismo modo en que tanto el sentido común como cierta comprensión filosófica parecen coincidir en la máxima popular “entre gustos no hay disgustos”, Hume advierte que hay también una tendencia común a valorar ciertos juicios de belleza como mejores que otros:

De quienquiera que establezca una igualdad de talento y elegancia entre Ogilby y Milton, o entre Bunyans y Addison, se pensaría que está defendiendo una extravagancia no menor que quien mantuviera que una topera es tan alta como Tenerife, o que un estanque es tan grande como el océano. (Hume, 2011, págs. 222, 223).

Partiendo de lo anterior, Hume pretende — por lo menos inicialmente— encontrar una norma de gusto en virtud de la cual se puedan “reconciliar los diversos sentimientos de las personas, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene otro” (Hume, 2011, pág. 221). Esta declaración de la intención del pensador resulta interesante pues señala dos propósitos distintos: por una parte, Hume se propone de manera principal el hallazgo de una norma de gusto en virtud de la cual se pueda uniformar la pluralidad de gustos. Por otra, y de manera aparentemente “subsidiaria”—como mostraré más adelante—, Hume buscaría ante la indeterminación de dicha norma, encontrar un criterio que permita a los seres humanos tener un juicio estético como superior a otro.

El reconocimiento de este doble propósito resulta importante, ya que, como lo han destacado distintos estudiosos de la obra del filósofo²⁹, la determinación de la norma del gusto entendida como aquella capaz de reconciliar la diversidad de sentimientos, es ambigua e incluso queda truncada³⁰. Por este motivo, es de capital importancia seguir con atención la estrategia

²⁹ Entre ellos Noël Carroll, Steven Sverdlik, Geroge Dickie, Juan Martín Prada, Peter Jones, Laura Quintana, entre otros.

³⁰ Como lo nota Quintana en su texto *Gusto y comunicabilidad en el estética de Kant*.

argumentativa del filósofo en este texto, pues si lo que señalan los distintos comentaristas de la obra del autor es cierto, es decir, si en efecto Hume no llega a definir la norma del gusto como algo determinado, podría afirmarse que la intención última del autor no es encontrar la norma del gusto si no reconocer su indeterminación y abogar más bien por la búsqueda de un criterio que, partiendo de la pluralidad de gustos, permita aprobar un juicio estético sobre otro.

Así pues, con el primer propósito en la mira, es decir en busca de la norma del gusto, Hume recuerda respecto al juicio estético un rasgo fundamental de su filosofía: que el juicio estético no proviene de instancias racionales ni es objeto de las operaciones de la razón. Es evidente, dice Hume, “que las reglas de la composición no se fijan en ningún caso mediante el razonamiento a priori, ni puede considerarse que constituyan conclusiones abstractas del entendimiento, que puedan extraerse comparando los hábitos o relaciones de ideas” (Hume, 2011, pág. 223). Por el contrario, insiste el filósofo, las normas que regulan el juicio estético encuentran su fundamento —al igual que las normas morales— en la experiencia: en la observación sobre lo que se ha encontrado que complace en todos los lugares y tiempos.

Sin embargo, aunque el juicio estético y la producción artística responden únicamente a la experiencia y a la observación de sentires comunes, Hume reconoce que no todos los sentimientos de las personas se encuentran adecuados a la reglas que podrían desprenderse de la observación empírica. Esto se debe a que, según Hume, “las emociones más finas de la mente son de una índole muy tierna y delicada, y se requiere que concurren muchas circunstancias favorables para que puedan actuar con facilidad y exactitud, de acuerdo con sus principios generales establecidos” (Hume, 2011, pág. 224).

Con lo anterior, Hume reconoce que, si bien la norma del gusto no tiene una procedencia racional sino empírica, ello no aprueba cualquier experiencia como constitutiva de la norma del

gusto. Por el contrario, debido a la naturaleza sumamente delicada que requiere la evaluación estética, puede haber elementos que sean pasados por alto por un juzgador en concreto, y que requieran de la presencia de ciertas circunstancias particulares para ser captadas adecuadamente por la mente del juzgador. Si alguna de estas circunstancias particulares faltara “seríamos incapaces de juzgar la condición católica y universal de la belleza” (Hume, 2011, pág. 224). Esta consideración, abre paso a la propuesta humeana que da respuesta al *problema del gusto* de la siguiente forma.

Hume observa dos hechos que a su juicio resultan evidentes, en primer lugar, nota que es posible que haya principios generales de aprobación y desaprobación cuya influencia sea percibida únicamente por una mirada atenta y cualificada. Y, en segundo lugar, observa que hay obras que han recibido aprobación de manera constante a lo largo del tiempo. A partir de estas dos ideas, el filósofo infiere que debe haber algo en aquellas obras que explique su admiración sin condiciones de tiempo o lugar, de modo que en ellas puedan encontrarse qué características son apropiadas para generar placer en el espectador.

La historia se muestra entonces, como un criterio que permite determinar el valor y calidad de las obras de arte. Como señala Prada (2017) “[l]as grandes obras del pasado son empleadas por Hume como campo de experiencias de lo bello, cuyos efectos en nosotros, comparados con los experimentados en otras obras, servirían de principal criterio de evaluación.” (Prada, 2017, pág. 273) Esta comprensión de las obras de arte que han sobrevivido al tiempo permite al pensador escocés dar un paso más allá y concluir que, si existen obras que han sido consideradas bellas de manera común por todas las naciones y épocas, es porque debe haber en ellas ciertas características que por sí mismas son generadoras de emociones agradables en el espectador.

Lo anterior, se plantea como una salida al *problema del gusto* ya que demuestra que, aunque la belleza y la fealdad no sean cualidades propias de los objetos, sino respuestas subjetivas a un estímulo “existirían determinadas cualidades en los objetos que por naturaleza serían apropiadas para producir estos sentimientos particulares” (Prada, 2017, pág. 261) . En palabras del propio Hume, “determinadas formas o cualidades, procedentes de la estructura original de la constitución interna, están calculadas para complacer, y otras para disgustar” (Hume, 2011, pág. 225).

De tal suerte, lo bello no estaría definido ni como una pura modificación subjetiva del sentimiento, ni como una serie de características objetivas, sino, como bien señala Quintana (2008), de manera relacional: la belleza depende de ciertas cualidades del objeto, pero también de cierta disposición del espectador. Esta propuesta, resulta novedosa para la época pues no pretende dar respuesta al problema del gusto desde la afirmación de una naturaleza humana uniforme — como lo harían Hutcheson³¹ o Addison³²—, sino que reconoce ciertas características objetivas como parte del juicio estético, siendo así una propuesta alternativa que pone en tela de juicio el relativismo en materia estética.

Con todo, esta respuesta planteada por el autor no desconoce que aun cuando se acepte que el juicio estético está influido doblemente por la naturaleza humana y por ciertas cualidades particulares del objeto, ello no reduce o altera la pluralidad de gustos existentes. ¿Por qué si la naturaleza humana es uniforme siguen existiendo múltiples juicios de belleza?

A la pregunta anterior el filósofo escocés afirma que, aun cuando hay principios generales del gusto, hay pluralidad de opiniones respecto a la belleza de un objeto porque “son no obstante

³¹ En *An inquiry concerning the origin of our idea of beauty* (1725)

³² En *The pleasures of imagination* (1712)

pocas las personas que pueden juzgar una obra de arte, o establecer sus propios sentimientos como canon de la belleza” (Hume, 2011, pág. 231). Esto se debe a su vez a la naturaleza “tierna y delicada” de la evaluación estética, poblada de detalles cuya existencia y calidad sólo pueden ser evaluados bajo circunstancias particulares.

Reconociendo lo anterior, a lo largo del ensayo Hume se dedica a señalar, incluso a enumerar, cuáles serían esas circunstancias particulares que permitirían a un crítico ideal hacer un juicio apropiado de belleza. Condiciones como el ejercicio de una expresión artística particular, el estudio comparativo de obras de distintos contextos, la presencia de la delicadeza del gusto, y la ausencia de prejuicios —todas ellas condiciones que serán analizadas más adelante— cualificarían, según Hume al crítico de arte.

Sin embargo, como el propio Hume reconoce, es sumamente extraño encontrar un hombre que pueda desarrollar en conjunto todas estas condiciones. Por tal motivo, esta lista de condiciones que cualifican un juicio estético que podría llegar a ser tenido como canon de belleza, es meramente ideal. En el mejor de los casos, podría llegarse a hablar de una comunidad ideal de críticos con algunos de estos rasgos cuyo veredicto “donde quiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y la belleza” (Hume, 2011, pág. 231).

Esta formulación de la norma del gusto prometida como primer propósito, como la regla capaz de dotar de uniformidad la pluralidad de gustos existentes, resulta relevante pues no se formula como un canon de reglas o principios determinados, si no como un ideal que solo se concreta en torno a una serie de prácticas. De igual forma, es de señalar que es un ideal que no se encarna en un único crítico, si no en una comunidad ideal de ellos.

Sobre la norma del gusto es entonces un ensayo en el que pueden comprenderse las condiciones que caracterizan, para Hume, un juicio estético ideal. Pero es además un texto en el cual el filósofo parece reconocer su incapacidad para encontrar una norma del gusto determinada, proponiendo en su lugar criterios que podrían llegar a cualificar un juicio estético como mejor que otro.

Tratado de la naturaleza humana (1740).

Hasta este punto, ha sido mi intención hacer un recuento de los textos independientes en los cuales el Hume señaló problemas estéticos, con la intención de que estas problemáticas dispersas puedan sistematizarse en torno a los fines del presente capítulo. Para ello, sin embargo, es igualmente necesario aproximarse a otras obras de mayor envergadura en las cuales el filósofo abordó, aunque fuera de manera escueta, la pregunta por el modo en que juzgamos la belleza. En ese sentido, será necesario considerar también lo dicho por Hume en el *Tratado* y en la *Segunda Investigación*.

Cabe aclarar que, contrario a los ensayos analizados hasta ahora, tanto en el *Tratado* como en la *Segunda Investigación* Hume no pretende analizar la cuestión estética de manera particular; por el contrario, el interés del filósofo se centra en el análisis de la moralidad. Sin embargo, no por ello dejan de ser textos relevantes para la presente investigación, pues en ellos se apela al juicio estético, aunque por lo general se refiera a este como un símil que podría permitir una mejor comprensión del juicio ético.

A pesar de la extensión del *Tratado*, la pregunta por la estética brilla por sus escasas referencias en el *Tratado*. Es más, como bien señalan autores como Peter Kivy (1983) y Peter Jones (2009), en el *Tratado* Hume demuestra un aparente desinterés por las obras de arte. No

obstante, como subraya Kivy (1983) en su estudio sobre la evolución del pensamiento estético de Hume, la pregunta por la belleza, aunque no llegue a ser un tema central en el *Tratado* sí es analizada por el filósofo, aunque de manera restringida. Se restringe pues a dos contextos específicos, afirma Kivy: en primer lugar, como también se ve en la segunda *Investigación*, Hume recurre a la estética para aclarar algunos puntos sobre su teoría moral. En segundo lugar, esboza cuestiones estéticas para indicar “cómo el sistema que se promociona puede, si se tiene el tiempo o la inclinación, adaptarse a las distinciones estéticas y morales sin ninguna alteración en principio”³³ (Kivy, 1983, pág. 198).

En ambos contextos, como es evidente, la argumentación moral toma un papel protagónico, dejando el análisis estético rezagado para ejemplificar, aclarar, o como una herramienta para comprobar la consistencia de la propuesta filosófica humeana. Sin embargo, en ninguno de ellos se puede hablar de una apuesta de Hume por postulados estéticos o análisis exclusivos en torno a la belleza.

Aun así, hay algunas ideas estéticas que Hume deja entrever en el *Tratado* que pueden arrojar pistas sobre el problema que me atañe, principalmente porque se prestan como claves de interpretación de los textos que el filósofo produciría después. En primer lugar, en el *Tratado* Hume pareciera comprender el juicio ético desde la experiencia estética, como podría revelarse en el lenguaje usado y por la idea del juicio ético como una suerte de contemplación. En segundo lugar, el descuido de Hume por a las obras de arte en este texto tiene cosas por decir respecto a la utilidad y su relación con la simpatía en el juicio estético, como espero evidenciar a continuación.

³³ Traducción propia.

En primer lugar, en cuanto a ética entendida como una forma de contemplación, resulta iluminadora la lectura minuciosa de la siguiente cita del Libro tercero del *Tratado*:

[l]o más seguro es que nuestra aprobación de cualidades morales no proceda de la razón o de cualquier comparación de ideas, sino que se deba enteramente a un gusto moral y a ciertos sentimientos de placer o disgusto que surgen al examinar y contemplar ciertas cualidades o caracteres particulares. (Hume, 1988, pág. 772) (581)

En el anterior fragmento, como encuentra Kivy (1983), pueden destacarse dos rasgos que se mantienen tanto en el *Tratado* como en la segunda *Investigación*. El primero de ellos es que el lenguaje usado por Hume al analizar la cuestión ética está poblado de expresiones que podrían entenderse como propias de un discurso estético. Particularmente, llama la atención que se refiera al *gusto moral* y no a un *sentido moral*, por ejemplo; y que se refiera al *placer* y al *disgusto* en lugar de hablar simplemente de *aprobación* y *rechazo*.

Pero, mucho más relevante que el lenguaje empleado por el filósofo —que quizá puede dar cuenta más de las influencias de autores que le precedieron que de una intención propiamente dicha por sugerir conexiones estéticas— es la comprensión de la percepción de los actos humanos como una *contemplación* de tipo estético

Lo que es mucho más importante es la imagen de la percepción moral como una forma de ‘contemplación’ o ‘visualización’ estética, como si Hume tuviera en mente el modo en que me dispongo frente a un panorama escénico, contemplando la vista, y ser movido al éxtasis estético por la grandeza de lo que está delante de mí. Y así, igualmente, ‘veo’ o ‘contemplo’ la escena humana[...]”³⁴ (Kivy, 1983, pág. 199).

³⁴ Traducción propia.

Esta idea del análisis moral permeado por un discurso y una comprensión fuertemente estética es relevante porque permite subrayar que la estética no fue un tema abandonado en el *Tratado* y podría sugerir una uniformidad en el criterio de análisis que cobija tanto a la pregunta por el juicio ético como a la pregunta por el juicio estético en la obra humeana.

Ahora bien, una segunda característica que resulta relevante del *Tratado* es aquello que puede deducirse e incluso reconsiderarse a partir de la ausencia de referencias artísticas en este texto. En el *Tratado*, Hume se refiere escasas veces a la belleza y la fealdad, sin embargo, cuando lo hace mantiene una línea coherente con otros textos, a saber, que la belleza es una experiencia subjetiva, pero que sin embargo depende de ciertas características propias de los objetos para despertar placer en el espectador.

En ese sentido, Hume considera, como señala Kivy que “hay una ‘cualidad’ en los objetos que es la causa de nuestros sentimientos estéticos [...] la ‘cualidad’, por supuesto, es la utilidad, que, en concierto con la simpatía, produce el sentimiento de belleza”³⁵ (Kivy, 1983, pág. 200). Esta comprensión de la belleza como determinada doblemente por la utilidad y por la simpatía puede constatarse en el siguiente apartado del *Tratado*, en el que Hume explicita el puente entre estas nociones:

[L]a mayor parte de los distintos tipos de belleza se derivan de este origen [la simpatía]; aunque nuestro objeto primero sea algún pedazo insensible e inanimado de materia, raramente nos detenemos en él, sino que llevamos nuestra atención a su influencia sobre criaturas sensibles y racionales. Quien nos enseña una casa o un edificio muestra particular interés en señalarnos la conveniencia de las habitaciones, lo ventajoso de su disposición y el poco espacio perdido en las

³⁵ Traducción propia.

escaleras, antecámaras, pasillos; y de hecho es evidente que su belleza consiste principalmente en estas circunstancias. (Hume, 1988, págs. 497, 498) (364)

Este fragmento, así como la constatación de Kivy del papel de la simpatía y la utilidad al interior del juicio estético podría verse como la respuesta más clara al problema que me atañe en la presente investigación. En este pasaje, Hume no hace otra cosa que constatar que la simpatía es necesaria dentro del juicio de belleza de un objeto, pues solo mediante la simpatía se comunica la utilidad que un objeto reporta a su dueño, benefactor o espectador, y solo así es posible juzgar como bello dicho objeto: percibiendo su utilidad al otro a través de la simpatía.

Sin embargo, el mismo fragmento constata una realidad palpable en el *Tratado*: Hume reduce la belleza a la utilidad, y solo gracias a la utilidad la simpatía tiene un papel protagónico en el juicio de belleza. Otra cita en la que se confirma tal reducción es la siguiente: “es evidente que nada hace más agradable un campo que su fertilidad, y que apenas ventaja alguna de adorno o situación podrá igualar esa belleza” (Hume, 1988, pág. 498) (364).

Ciertamente, la comprensión de la utilidad como aquella característica de los objetos que naturalmente genera sensaciones placenteras en el observador, teje un puente directo entre el juicio estético y la simpatía. Empero, este puente está determinado a su vez por la naturaleza de los objetos analizados por Hume en los apartados del *Tratado* a los que me referí anteriormente.

Como puede verse, en los ejemplos aportados por el filósofo en dichos fragmentos, se apela a objetos y características que no son entendidas, aun por él, como objetos artísticos: una casa y un campo no son en principio obras de arte. Por ese motivo, el juicio de belleza que sobre ellos podría hacerse es de naturaleza distinta a aquel que puede hacerse sobre las obras de arte, justamente porque las segundas no son producciones creadas con la intención de ser útiles, y sin embargo, ello no sustrae su belleza.

Es decir, Hume reduce la belleza a la utilidad de los objetos, porque los objetos que considera en el *Tratado* no son obras de arte, como lo notan Kivy y Jones en sus respectivos textos y como lo anuncié en la introducción de este capítulo. En ese sentido, el puente tejido entre el juicio de belleza y la simpatía se hace insuficiente cuando se trata de juzgar obras de arte, pues son objetos que, de suyo, no reportan utilidad alguna.

Sin embargo, la idea de la belleza entendida en clave de utilidad no se mantiene en las obras venideras, como se mostró previamente, motivo por el cual la pregunta que me ocupa sigue abierta pues no queda claro cómo operaría la simpatía al interior del juicio estético si se sustrae la idea de utilidad, al juzgar obras de arte. Aún así, las ideas presentadas por el filósofo en el *Tratado*, aunque puedan verse como escasas, son relevante para los fines que persigo en este capítulo pues resaltan la intuición primaria del filósofo, que se mantiene en otros textos, de que hay un nexo entre el juicio estético y la simpatía.

Segunda Investigación (1751).

Finalmente, en lo que atañe a la segunda *Investigación* puede trazarse cierta continuidad respecto del *Tratado*, pues también en este texto Hume se sirve de la moralidad para tocar tangencialmente interrogantes estéticos. Muestra de ello es la *Sección Quinta* de la segunda *Investigación*. En este apartado, Hume se dedica a explicar por qué la utilidad es agradable a la percepción humana, generando a su vez juicios morales favorables. Esto se debe, dice el autor, a que la utilidad genera placer cuando es considerada en referencia a sí mismo, pero además porque por efecto de la simpatía somos capaces de participar en la complacencia del otro —como se explicó a profundidad en el capítulo anterior—.

En el proceso de explicar aquello, el filósofo se vale de la tragedia como un ejemplo para evidenciar el modo en que la simpatía opera en nosotros incluso cuando estamos desprevenidos, por ejemplo, contemplando un drama teatral.

“Dentro de la pieza teatral, cada emoción provocada por un poeta hábil se comunica a los espectadores como por arte de magia; y estos lloran, tiemblan, se resienten, se alegran y se enardecen con todas las pasiones que afectan a los varios personajes del drama.” (Hume, 2014, pág. 107)

Como se mencionó anteriormente, esta es una cuestión que ya había sido abordada por el autor en el *Tratado*:

El espectador de una tragedia pasa por una larga serie de afecciones: lástima, terror, indignación, etc., que el poeta representa en los personajes en escena. [...] [E]l espectador tendrá que simpatizar con todas estas incidencias y aceptar lo mismo la alegría ficticia que cualquier otra pasión. (Hume, 1988)(n°369)

Siendo además el germen del análisis más profundo que hace de la tragedia en el ensayo que dedica a esta expresión artística y que fue reseñado con anterioridad.

Esta reflexión en la que el filósofo insiste en tres de sus textos resulta significativa justamente porque su perdurabilidad en la obra del autor parece reafirmar su relevancia. Hume parece estar convencido de que la simpatía es un lugar común que comparten la evaluación moral y la contemplación estética de una obra trágica.

De otra parte y continuando con su explicación respecto al papel de la simpatía, en el mismo apartado de la segunda *Investigación*, Hume afirma que es posible experimentar una pasión ajena a través de la simpatía, pues no hay ninguna pasión que pueda ser totalmente

desconocida a la experiencia de un espectador. Por el contrario, Hume sostiene que todos los hombres tienen por lo menos los cimientos de todas las pasiones, de modo que todas le pueden ser comunicadas por similitud. Hasta este punto, lo dicho por Hume en la segunda *Investigación*, no añade nada a lo que ya había sido expuesto por él en el *Tratado* respecto al alcance de la simpatía: que a través de este principio los hombres pueden experimentar las pasiones ajenas. Sin embargo, tras afirmar que todos los hombres son capaces de experimentar todas las pasiones Hume asevera que:

Es la misión de la poesía, traernos todas las afecciones, acercándonos a nosotros mediante una vivaz imaginación y representación, y hacer que parezca que son verdad y realidad; prueba cierta de que allí donde se encuentre esa realidad, nuestras mentes estarán dispuestas a ser afectadas por ella. (Hume, 2014, pág. 109)

En este apartado, el autor nuevamente establece una relación entre el juicio ético y la contemplación de obras de arte a través del principio de simpatía. De un modo similar al puente trazado por Hume en el ensayo *Sobre la tragedia*, en esta cita de la segunda *Investigación*, Hume señala cómo una expresión artística es capaz de generar respuestas pasionales a través de la simpatía.

Sin embargo, en este texto no se detiene en el mero señalamiento de que tanto la evaluación moral como la contemplación estética despiertan pasiones en el espectador por cuenta de mecanismo simpáticos, si no que, además, reconoce que la poesía como expresión artística tiene la posibilidad de anticipar, por medio de la simpatía, las pasiones que se experimentarán luego en el juicio moral. Es decir, que la poesía actuaría como un campo de experiencias pasionales que dispondría al lector para percibir con mayor facilidad esas mismas pasiones cuando efectúe una evaluación moral.

Esta consideración, es relevante en dos sentidos: en primer lugar, parece reiterar la relación que hay entre la evaluación moral y estética a través de la simpatía —sugerida anteriormente—. Y, en segundo lugar, insiste en la idea esbozada en *Sobre la delicadeza del gusto y la pasión* de que el juicio ético puede verse formado, educado si se quiere, por la contemplación estética. Esto resulta de una importancia capital, pues revela ideas e intuiciones comunes del autor a lo largo de varias de sus obras estéticas, mostrando así que no se trata de textos totalmente dispersos, si no que, por el contrario, guardan una articulación temática que puede ser rastreada.

Por otra parte, también en la segunda *Investigación*, Hume arroja pistas respecto al modo en que se efectúan los juicios estéticos, basándose nuevamente en el principio de la simpatía. Al desarrollar el modo en que la simpatía opera de las maneras más delicadas e insospechadas, generando en cualquier situación que los hombres experimenten las pasiones de otros, Hume nuevamente apela a la contemplación estética para explicar el alcance la simpatía afirmando que “[e]n todo juicio acerca de la belleza los sentimientos de la persona afectada son tomados en cuenta y comunican al espectador toques semejantes de placer o dolor” (Hume, 2014, pág. 111).

Esta cita resulta interesante, pues parece señalar que el juicio estético opera del mismo modo que el juicio ético en alguna medida, ya que, en ambos la experiencia pasional ajena afecta el juicio propio. Es decir, al igual que en el juicio ético, la capacidad de diferenciar entre un acto bueno y uno malo radica en la posibilidad de experimentar las pasiones de otros; parece sugerirse en esta cita que también la diferenciación entre la belleza o la deformidad involucra en alguna medida la capacidad de sentir las pasiones que el otro tiene al contemplar el mismo objeto. Sin embargo, Hume no profundiza ni explicita posteriormente esta consideración.

En síntesis, en la segunda *Investigación* Hume insiste en algunas ideas que se encuentran de igual forma en otros textos del autor. Concretamente, explicita la relación que hay entre los juicios morales y la contemplación estética a través de la simpatía; trazando así una línea constante en su ensayo *Sobre la tragedia*, en el *Tratado* y en la segunda *Investigación*. De igual forma, persiste en la idea de que la contemplación estética puede cultivar en algún sentido el juicio ético, idea que puede percibirse igualmente en el ensayo *Sobre la delicadeza del gusto y la pasión*. Finalmente, sugiere que el juicio estético, al igual que el moral, involucra la experiencia de pasiones de otros, sin embargo, no es del todo claro si se trata de una relación necesaria.

2.2. Límites y alcances de la razón respecto al juicio estético

El anterior recorrido por los textos “estéticos” de Hume fue emprendido con la doble intención de contextualizar de manera general algunas consideraciones del autor respecto a la belleza, por una parte; pero también con el propósito de señalar problemas y preguntas que son transversales en el autor y que, teniendo esta investigación como tamiz, llegan a ser muy iluminadores para los propósitos aquí perseguidos. Uno de esos problemas que atraviesa los diferentes textos en los que Hume se refiere a la estética es la pregunta por el lugar que ocupa la razón al interior de la capacidad de discernir la belleza. Explorar los límites y alcances de la razón en el juicio estético será mi empeño en el presente apartado.

Como se vio en el capítulo precedente, la razón es una facultad limitada en sus funciones. Así, muchas de las objeciones de Hume respecto a la injerencia de la razón en el juicio ético, pueden replicarse respecto al juicio estético, pues la determinación de la belleza y la fealdad de los objetos es también un asunto que se escapa del alcance de las operaciones de la razón. Sin embargo, Hume

reconoce en la *Segunda Investigación y en Sobre la norma del gusto*, que el juicio estético se ve enriquecido por la intervención de la razón dando a entender que juicio estético supone una serie de elementos y consideraciones que hacen de este algo mucho más complejo que aquello que puede quedar explicado a través de la mera experiencia pasional.

Atendiendo a lo anterior en el presente apartado expondré, en primer lugar, aquellos argumentos que pueden ser utilizados de manera común tanto en el juicio ético como en el juicio estético para poner en duda la capacidad juzgadora de la razón. En segundo lugar, resaltaré como, a pesar de que la razón no pueda ser la causa del juicio estético, ejerce funciones relevantes, y no solo subsidiarias, al interior del juicio estético.

2.2.1. Límites de la razón.

Se puede disputar sobre la verdad, pero no sobre el gusto. Lo que existe en la naturaleza de las cosas dicta la norma de nuestro juicio, mientras que lo que un hombre siente dentro de sí mismo es lo que marca la norma del sentimiento. Las proposiciones geométricas pueden probarse, y los sistemas de física pueden ser discutidos racionalmente. Pero la armonía del verso, la ternura de una pasión y la brillantez de ingenio nos procuran un placer inmediato. (Hume, 2014, pág. 40)

Con esta cita Hume empieza a discutir en la segunda *Investigación* el fundamento del discernimiento moral, como se vio a profundidad en el capítulo pasado. Sin embargo, al plantear el problema, sienta con absoluta claridad su postura: la razón y el gusto son facultades que se diferencian plenamente. Con todo, ya que este no es un tema al que dedique su atención de manera exclusiva, a continuación replicaré los argumentos éticos que pueden extrapolarse al juicio estético respecto a la esterilidad de la razón como facultad juzgadora.

Las operaciones de la razón no tienen por objeto la belleza o deformidad.

Del mismo modo en que la razón se ve imposibilitada para hacer distinciones morales debido a la incapacidad de sus operaciones, también se ve imposibilitada para hacer distinciones estéticas. Ello es de tal modo pues, ni el razonamiento causal ni el razonamiento demostrativo – únicas operaciones racionales según Hume– tienen por objeto la belleza. Se hace entonces necesario recordar nuevamente cuáles son las funciones que Hume atribuye al razonamiento demostrativo, de una parte; y al razonamiento causal, de otro.

Respecto al razonamiento demostrativo, Hume explica que esta operación racional como la encargada del establecimiento de relaciones entre ideas abstractas. Sin embargo, como muchos otros pensadores de la época, Hume rechazó la idea de que la belleza consistiera en una relación de ideas, pues esta comprensión de lo bello no explica un fenómeno fundamental para la estética humeana: la diversidad de juicios. Si la belleza radicara en la determinación de ciertas relaciones del objeto contemplado, no debería entonces haber varios juicios de belleza respecto a un mismo objeto pues las relaciones deberían ser las mismas³⁶. Sin embargo, como se vio en la reseña del ensayo *Sobre la norma del gusto*, para el filósofo es una verdad empírica que hay tantos juicios de belleza como juzgadores hay en el mundo.

Ahora, el razonamiento causal es entendido por Hume como aquella operación encargada de deducir cuestiones de hecho, en particular sus causas y efectos. Sin embargo, como se vio también en el análisis moral, ni la virtud ni la belleza se encuentran en la determinación de las

³⁶ Esta misma línea argumental fue la que siguió el filósofo para explicar por qué el razonamiento demostrativo no tiene por objeto la moralidad: porque el establecimiento de relaciones entre ideas no basta para determinar la moralidad de una conducta. De igual forma, la belleza de un objeto no se encuentra las relaciones de ideas abstractas que puedan involucrarle.

causas y efectos de una acción o un objeto –según corresponda–, ambas nociones son evidentes solo cuando consultamos los sentimientos del observador.

En consecuencia, del mismo modo en que se concluyó que la razón no puede discernir entre la virtud y el vicio, pues sus operaciones no le permiten hacerlo; debe concluirse que el discernimiento de la belleza y fealdad tampoco es una función que le sea propia a la racionalidad, entendida en términos humeanos como una facultad bipartita.

El problema de la representación.

Igualmente, otro argumento que, a mi juicio puede atravesar desde las consideraciones éticas del filósofo escocés, hasta las estéticas, es el llamado *problema de la representación*. Este argumento presentado en el *Tratado* se sustenta en la noción de la verdad como la concordancia de las ideas con la realidad. La razón, es pues la facultad encargada de dilucidar esta concordancia a través de sus dos operaciones³⁷.

Sin embargo, la belleza no puede ser evaluada bajo el criterio de la adecuación pues, como se ha dicho con insistencia, el juicio de belleza radica esencialmente en el placer experimentado por el espectador. Empero, los sentimientos constituyen hechos en sí mismos, al igual que las acciones, y en ese sentido no pueden estar en concordancia o discordancia con la realidad, ni ser considerados como falsos o verdaderos: los sentimientos no tienen capacidad de representación³⁸ y por lo tanto no pueden adecuarse o no con la realidad. “Por consiguiente todo lo que no sea

³⁷ Como se vio en el apartado dedicado al concepto humeano de razón en el primer capítulo.

³⁸ Diría Hume respecto al juicio moral: “Una existencia original o, si se quiere, la modificación de una existencia, y no contiene ninguna cualidad representativa que la haga copia de otra existencia o modificación” (Hume, 1988, pág. 610) (n°457)

susceptible de tal acuerdo o desacuerdo será incapaz de ser verdadero o falso y en ningún caso podrá ser objeto de la razón” (Tasset, 1990, pág. 37).

En conclusión, aunque no todos los argumentos presentados por Hume en el *Tratado* para cuestionar que la razón sea el fundamento de la moralidad puedan replicarse en este apartado, ciertamente basta con apelar a los anteriores dos argumentos para afirmar que la razón tampoco es la fuente de las distinciones estéticas.

Sin embargo, del mismo modo en que en el apartado dedicado a ello fue necesario matizar tal afirmación a partir del reconocimiento de funciones subsidiarias de la razón respecto al juicio moral, tal reivindicación debe considerarse en lo que respecta al juicio estético, pues la razón tiene, según Hume, fuertes irrupciones en tal juicio como buscaré evidenciar a continuación.

2.2.2. Alcances de la razón.

La propuesta filosófica de Hume es, como se ve, una propuesta de profunda crítica respecto a las posibilidades de la razón. Sin embargo, debe recordarse que Hume más que un filósofo irracionalista es fundamentalmente un escéptico de aquello que ha sido asumido por la tradición filosófica: es ese el punto de partida de su especulación ética, cuestionar si puede afirmarse que la moralidad es algo que se dilucide a partir de la razón. A ello responde, como mostré en el capítulo anterior, reduciendo los alcances de la razón y situando las pasiones en el epicentro del juicio moral.

Ahora bien, sostengo que este escepticismo es también el modo en el que el filósofo escocés procede respecto al juicio estético, sin embargo, el punto de partida es diferente. Comúnmente se entiende el juicio estético como un juicio eminentemente pasional, como si al contemplar un objeto una pasión inmediata nos embargara y nos permitiera inclinar nuestro juicio hacia la belleza o

fealdad de lo que se presenta ante nuestros sentidos. Esta premisa, aunque no es desechada por Hume, si es fuertemente matizada en varios de sus textos pues reconoce que el juicio estético requiere de elementos que no pueden ser explicados solamente a través de la experiencia pasional. Por el contrario, Hume parece reconocer una fuerte injerencia de las operaciones de la razón en el discernimiento estético.

Esto se constata con claridad en, por lo menos, dos de sus textos: en la segunda *Investigación*, y principalmente en el ensayo *Sobre la norma del gusto*, textos en los cuales el filósofo caracteriza el juicio estético con elementos que podrían ser explicados a través de la racionalidad y no solo desde la pasión. Así, al introducir el problema que el filósofo aborda en la segunda *Investigación*, es decir la fundamentación de los juicios morales, Hume hace la siguiente afirmación:

Algunas especies de belleza, especialmente las de tipo natural, se apoderan de nuestro afecto y de nuestra aprobación en cuanto se nos presentan por primera vez. Y cuando no logran producir este efecto, es imposible que razonamiento alguno pueda cambiar su influencia o adaptarlas mejor a nuestro gusto y sentimiento. Pero en muchas otras clases de belleza, particularmente las que se dan en las bellas artes, es un requisito emplear mucho razonamiento para llegar a experimentar el sentimiento apropiado; y un gusto equivocado puede corregirse frecuentemente mediante argumentos y reflexiones. (Hume, 2014, pág. 43)

Del anterior fragmento, dos ideas son interesantes para comprender plenamente el papel que Hume le atribuía a la razón. En primer lugar, es interesante la aceptación explícita de que el juicio de las obras de arte requiera del uso de la razón y en segundo lugar, llama la atención que Hume entienda que la razón sea empleada para “*llegar a experimentar un sentimiento apropiado*”. Ambos hechos son relevantes, pues podrían indicar que, si bien Hume no encuentra en la razón la génesis del juicio estético, si le reconoce un papel preponderante en la *corrección* de este.

Es decir, pareciera que Hume sugiriera que, si bien no es la razón la que discierne entre la belleza o deformidad de una pieza artística, es la razón a quien le corresponde generar el sentimiento *adecuado* siendo el sentimiento el que determine el juicio. Como señala Prada en su análisis de juicio estético humeano, el gusto no estaría siendo entendido en este fragmento exclusivamente como “un efecto de determinados estímulos sobre un espectador pasivo, puesto que los placeres surgirían también de la comprensión activa y del razonamiento de los espectadores” (Prada, 2017, pág. 265).

Esta idea se refuerza por lo dicho en el ensayo *Sobre la norma del gusto* cuando Hume explica que “las emociones más finas de la mente son de una índole muy tierna y delicada, y se requiere que concurran muchas circunstancias favorables para que puedan actuar con facilidad y exactitud, de acuerdo con sus principios generales establecidos” (Hume, 2011, pág. 224).

En este apartado, Hume justifica la pluralidad de juicios de belleza amparándose en la idea de que hay objetos que, debido a sus características particulares, despiertan emociones de un carácter tan delicado que un espectador desprevenido podría pasarlas por alto. Para contrarrestar este hecho, Hume propone una serie de características que debe tener un juzgador estético ideal, para que no obvie ningún elemento en su contemplación estética. Las características con las que Hume reviste a ese juzgador atento son: el ejercicio de una expresión artística particular, el estudio comparativo de obras de distintos contextos, la presencia de la delicadeza del gusto, y la ausencia de prejuicios; características que podrían entenderse como de carácter racional.

Se tienen entonces dos ideas complementarias: de un lado, la idea de que hay elementos que se le escapan a la experiencia meramente pasional y, de otro, la idea de que hay objetos cuya contemplación requiere de la asistencia de razón para despertar los sentimientos apropiados en el espectador. Leyendo en conjunto estas dos ideas, podría afirmarse que noción de belleza de

humana es relacional: no es una noción de suyo racional, pero tampoco puede explicarse plenamente desde las pasiones.

Es una belleza *relacional* y no *racional*, pues no se debe olvidar la máxima humana de que la razón es y solo puede ser esclava de las pasiones. Atendiendo a ello, lo que debe concluirse es que, si bien la razón no es la encargada de efectuar el discernimiento entre la belleza y la fealdad de un objeto –pues tiene las limitaciones de las que trata el apartado anterior– si le corresponde *corregir* a la experiencia pasional para que en ella sean tenidas en cuenta todas las delicadezas y matices propios de las obras de arte. En palabras de Prada, “la intervención del entendimiento resultaría para Hume necesaria para evitar errores en el juicio estético, mejorando éste en la medida en que lo hacen las capacidades de la razón” (Prada, 2017, pág. 270).

2.3. Las distinciones estéticas y el sentido interno

Fue el propósito del apartado anterior hacer explícitas las limitaciones y alcances de la razón respecto al juicio estético; ello con la intención de sentar, en primera medida, la crítica que desde la filosofía humana puede hacerse a la tradición filosófica racionalista. Ahora corresponde, en segunda medida, abordar lo que puede entenderse como la propuesta propiamente humana respecto al juicio estético.

Así, sostendré nuevamente que, desde la perspectiva del filósofo escocés, la distinción entre belleza y deformidad es efectuada por un sentido interno. Sin embargo, mi exploración de la propuesta del autor no se detendrá en la exposición de esa premisa, pues la sola afirmación de que es un sentido interno, y no la razón la facultad que efectúa los juicios estéticos, se queda corta para abordar el tema que me ocupa: la simpatía.

En ese sentido, con el fin de recorrer un camino que me lleve hasta la exploración de los alcances de la simpatía respecto al juicio estético, en el presente apartado daré los siguientes pasos: en primer lugar, extrapolaré y recordaré algunos argumentos expuestos en el capítulo primero para sostener que son las pasiones las encargadas de diferenciar entre la deformidad y la belleza de los objetos. En segundo lugar, buscaré señalar cómo el ensayo *Sobre la norma del gusto* Hume sugiere la existencia de dos tipos diferentes de juicios estéticos que, aunque comparten la experiencia pasional como fuente, difieren en algunos rasgos sustanciales.

Posteriormente y como tercer paso, buscaré explicitar cómo la existencia de dos juicios estéticos de distinta naturaleza ofrece una respuesta al *problema del gusto* desde la afirmación de la validez intersubjetiva de los juicios estéticos. Ello con la intención última de afirmar que tal validez intersubjetiva de tales juicios solo es posible gracias a la injerencia de la simpatía como mecanismo de comunicación de las pasiones.

2.3.1. Las pasiones y el juicio estético.

En el apartado pasado, a pesar de buscar la reivindicación de la razón al interior del juicio estético, perseguí igualmente dejar claro que para Hume el juicio estético entendido como el discernimiento entre la belleza y la fealdad de un objeto no proviene de la razón. Ahora bien, una vez descartada la razón como germen de los juicios estéticos, es necesario pasar a considerar la propuesta del filósofo respecto a la facultad que, a su entender, sí tiene la capacidad de generar tales juicios.

Pues bien, del mismo modo en que, a juicio de Hume, las distinciones morales provienen de las pasiones, las distinciones estéticas tendrán igualmente su epicentro en la experiencia

pasional. Para el filósofo, el modo en que los seres humanos diferenciamos entre la belleza o fealdad de un objeto está determinado por el agrado o desagrado que se experimenta al contemplar dicho objeto. Esto es reconocido tempranamente por el filósofo en el *Tratado*:

Si examinamos todas las hipótesis aducidas tanto por la filosofía como por el sentido común para explicar la diferencia entre la belleza y la fealdad, encontraremos que todas ellas se reducen a que la belleza consiste en un orden y disposición de las partes tal que, sea por la originaria constitución de nuestra naturaleza, por costumbre o por capricho, es apropiada para producir en el alma placer y satisfacción. Este es el carácter distintivo de la belleza y lo que la hace absolutamente distinta a la fealdad, cuya tendencia natural es la de producir disgusto. (Hume, 1988, pág. 417)(299)

De igual forma, es reconocido por Hume en el ensayo *Sobre la norma del gusto* al afirmar, que “en medio de toda la variedad y capricho del gusto (...) algunas formas o cualidades particulares, debido a la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar”. En palabras de Gracyk (2016) las atribuciones estéticas –y también morales– que se hacen sobre un objeto indican el reconocimiento de un espectador de la tendencia de ese objeto a producir cierta sensación, ya sea agradable o desagradable.

Como lo señalé en el apartado en el que abordé *el problema del gusto*, para Hume, la belleza no es entendida como una cualidad que le sea propia a los objetos, si no que se trata de una experiencia sentida por el espectador del objeto. Así pues, aquello que diferencia la belleza de la deformidad de un objeto solo puede radicar en la experiencia de placer o displacer vivida por quien contempla.

Sin embargo, la propuesta de Hume no se agota en el reconocimiento de las pasiones como las generadoras del juicio estético, pues, como subrayé al reseñar el ensayo *Sobre la norma*

del gusto y en la breve exposición del *problema del gusto*, la afirmación del sentimiento como única causa del juicio estético resulta problemática en dos sentidos primordiales.

En primer lugar, el juicio estético así entendido, deja la puerta abierta a un subjetivismo que es difícilmente diferenciable del relativismo: si todo juicio proviene de la experiencia de placer o displacer de cada individuo, no puede haber un criterio de validez para tales juicios, pues los sentires no son susceptibles de ser llamados válidos o inválidos.

Afirmar el juicio estético que es un fenómeno relativo inquietaba de especial manera a Hume. Aunque en sus textos no hiciera explícito el motivo de tal inquietud, pareciera que detrás de la determinación del alcance de los juicios –ya sean estéticos o morales– Hume buscara encontrar formas de vinculación entre los individuos de un modo más cercano, como si al explorar los alcances del juicio explorara a su vez la posibilidad de un diálogo cohesivo entre los sujetos. Si el juicio estético es eminentemente relativo, la puerta a la exploración de estos lazos queda reducida a un diálogo mudo.

En segundo lugar, la comprensión de la belleza como un fenómeno subjetivo, si bien explica la existencia de pluralidad de juicios respecto a un mismo objeto, no explica una intuición que hace parte, según Hume, del más elemental sentido común: ¿Por qué si todos los juicios de belleza son válidos, en principio, se tiene la tendencia a categorizar un juicio como mejor que otro? En palabras del ensayo *Sobre la norma del gusto*:

[...]Si alguien afirma que existe una igualdad de ingenio y elegancia ente Ogilby y Milton, o entre Bunyan y Addison, pensaríamos que ese individuo defiende una extravagancia no menor que si sostuviese que la madriguera de un topo es tan alta como el pico de Tenerife, o un estanque tan extenso como el océano. Aunque puedan encontrarse personas que prefieran los primeros autores, nadie presta atención a tales gustos, y sin ningún escrúpulo mantenemos que

esos presuntos críticos son absurdos y ridículos. El principio de igualdad de los gustos se olvida entonces totalmente [...] (Hume, 2011, pág. 222)

Así, atendiendo a estos dos problemas: a la pugna contra el relativismo³⁹, por un lado, y al problema del gusto, por otro; Hume hace una apuesta que resulta tremendamente novedosa para la época y que, como señala Quintana (2008) es el germen de las consideraciones estéticas de Kant. La apuesta de Hume se centra, entonces, en entender el juicio de belleza como relacional: la belleza no se discierne únicamente a través de la captación racional de ciertas características objetivas; pero tampoco está definida enteramente por el sentir del espectador; se trata más bien de una experiencia determinada por la relación del sujeto que contempla y el objeto contemplado.

Entender el juicio estético de modo relacional quiere decir que, si bien la belleza y la deformidad no son características de naturaleza objetiva, Hume sostendrá que “existirían determinadas cualidades en los objetos que por naturaleza serían apropiadas para producir estos sentimientos particulares. Es decir, que algunos objetos, a causa de la estructura de la propia mente, estarían por naturaleza concebidos para proporcionarnos placer o desagrado.” (Prada, 2017, pág. 261). En palabras de Jones, para Hume la belleza:

no es en sí misma un sentimiento, ni siquiera una propiedad discernible por los cinco sentidos, sino una propiedad cuya presencia es sentida (por un sexto o incluso un séptimo sentido como Dubos y Hutcheson consideraron, respectivamente) solo cuando objetos con ciertas propiedades detectables interactúan causalmente, bajo condiciones específicas, con mentes que poseen ciertas propiedades⁴⁰ (Jones, 2009, pág. 426)

³⁹ Puga en la cual Hume se vale de la simpatía para soportar la idea de un juicio estético que trasciende el silencio del relativismo en temas de gusto. En ello me centraré más adelante.

⁴⁰ Traducción propia.

Esta comprensión de la belleza tiene consecuencias relevantes en la teoría estética de Hume, pues abre la puerta a la consideración de que no todos los juicios respecto a la belleza o fealdad de los objetos puedan ser tenidos como *correctos*. Si el juicio estético depende de una relación entre ciertas características de los objetos y la respectiva respuesta pasional de agrado o desagrado, eso quiere decir que es posible que haya elementos que interfieran en esta relación y lleven al juzgador a ignorar algunas características del objeto contemplado que podrían inclinar su juicio en otro sentido. Volvamos a una cita para confirmar la afirmación anterior:

las emociones más finas de la mente son de una índole muy tierna y delicada, y se requiere que concurren muchas circunstancias favorables para que puedan actuar con facilidad y exactitud, de acuerdo con sus principios generales establecidos (Hume, 2011, pág. 224)

Lo que Hume establece con las anteriores líneas es, justamente, la posibilidad de que, aun habiendo muchos juicios en torno a la belleza o deformidad de un objeto, estos puedan jerarquizarse como unos mejores que otros, pues no todos los juicios se efectúan bajo las *circunstancias favorables* que permitan un juicio adecuado. Particularmente cuando se trata de obras de arte, hace falta que quien juzga se encuentre en condiciones especiales para que todos los elementos que concurren en una pieza artística sean considerados por el juzgador y en consecuencia despierten la emoción adecuada; sin embargo, no todos nos encontramos siempre en situación de hacer un juicio de tal naturaleza.

En consecuencia, la comprensión relacional del juicio estético así entendido explica la pluralidad de gustos, de un lado, y la tendencia jerarquizar los gustos, de otro lado. En primer lugar, al afirmar que el juicio estético proviene, en gran medida del sentir humano, Hume explica por qué hay pluralidad de gustos respecto a un mismo objeto: todas las personas tienen experiencias sensibles. En segundo lugar, al afirmar el juicio estético también depende de la

adecuada captación de ciertas características que por naturaleza resultan agradables o desagradables, Hume explica por qué los juicios estéticos pueden jerarquizarse: porque no todos los juicios se emiten en las condiciones adecuadas que permitan percibir todas las características de la pieza contemplada.

2.3.2. Juicio de belleza y juicio de gusto.

A partir de lo anterior, introduciré en el presente apartado categorías que, aunque no aparecen de manera explícita en la obra de Hume, subyacen en sus consideraciones, como buscaré señalar en las líneas por venir. Sostendré entonces en este apartado que en la estética humeana no se habla de un solo tipo de juicio estético, si no de dos tipos diferentes, aunque conectados. Considero esta diferenciación necesaria, no solo para entender de un modo más claro lo dicho por Hume en su ensayo *Sobre la norma del gusto*, sino también porque veo en esta diferenciación una herramienta esencial para comprender el lugar de la simpatía en la estética humeana.

En el ensayo *Sobre la norma de gusto*, Hume parte de un problema muy puntual que ya ha sido subrayado: *el problema del gusto*. Al enfrentarse a este problema, Hume propone, como expuse en el punto anterior, una comprensión relacional de la belleza que le permite entender el juicio estético como un fenómeno determinado por la relación de las pasiones del sujeto con ciertas características propias del objeto.

Hay entonces en esta comprensión de la belleza una diferenciación de dos tipos de juicios estéticos. En primer lugar, un juicio que llamaré a partir de este momento *juicio de belleza*, que es el que otros pensadores han llamado *gusto*: es decir el discernimiento entre a belleza y

deformidad de un objeto. En segundo lugar, existe al interior de la obra humeana un segundo tipo de juicio estético al que llamaré *juicio de gusto* en virtud del cual se jerarquizan los *juicios de belleza*, es una forma de juzgar que se concreta en la determinación de un *gusto* como mejor que otro.

El primer tipo de juicio es diverso pues responde a la experiencia subjetiva de quien juzga, sin apelar a criterios externos ni objetivos. Por su parte, el *juicio de gusto* responde a ciertos criterios objetivos y uniformes; ya que el juicio de belleza es plural pero susceptible de corrección, como he señalado en apartados precedentes, el *juicio de gusto* opera como una suerte de meta-juicio estético gracias al cual se juzga un gusto como mejor o más calificado que el otro.

El propósito de Hume en el ensayo *Sobre la norma del gusto* es encontrar la norma en virtud de la cual se efectúa el juicio del gusto. Ello se puede ver de manera explícita en el siguiente fragmento, citado con anterioridad:

es natural para nosotros el que busquemos una norma del gusto, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres, o al menos una decisión que confirme un sentimiento y condene el otro (Hume, 2011, pág. 221)

La anterior cita, parece confirmar la propuesta de dos juicios de belleza disímiles como respuesta al problema del gusto. De un lado, Hume afirma la existencia de pluralidad de gustos, es decir, de juicios de belleza; y, de otro, emprende la búsqueda de una *norma* en virtud de la cual ese juicio primero pueda *reconciliarse* con otros juicios o “al menos” encontrar una decisión que señale un juicio de belleza como mejor que otro.

Esta comprensión del juicio estético humeano permite hacer dos aclaraciones en la interpretación que le daré al ensayo *Sobre la norma del gusto* que serán de capital importancia

para las consideraciones por venir. En primer lugar, sostendré que si bien el propósito de Hume pareciera ser la búsqueda de una norma del gusto en virtud de la cual se *reconcilien* los gustos, el filósofo solo llega a aceptar la imposibilidad de encontrar tal norma, decantándose por elaborar con mayor detalle el que parece ser un propósito subsidiario: *encontrar una decisión que permita confirmar un sentimiento y condenar otro*.

Esta aclaración es importante, pues, en segundo lugar, permite señalar que Hume no buscó de manera particular una norma que uniformara el juicio de belleza, es decir, no buscó estandarizar la forma en que los seres humanos sienten y de ese modo dotar de igual uniformidad el juicio. Por el contrario, afirmo que a partir del ensayo *Sobre la norma del gusto*, el filósofo centró sus empeños en determinar cuál es el criterio en virtud del cual se puede categorizar un juicio como mejor que otro. Así pues, Hume no pretenderá estandarizar el juicio estético a partir de una comprensión uniforme del sentir humano, si no que más bien perseguirá encontrar una norma que permita establecer la validez intersubjetiva de dichos juicios. Ahondaré en esa idea en el apartado que prosigue.

2.3.3. Validez intersubjetiva del juicio estético, el papel del crítico de arte.

En el ensayo *Sobre la norma del gusto* Hume parte de la aceptación de la pluralidad de juicios de belleza. Posteriormente, afirma que es su intención encontrar un estándar en virtud del cual tal pluralidad pueda reconciliarse; sin embargo, como señalé en la reseña previa que hice sobre este texto, lo que realmente hace el filósofo es dedicarse a buscar características que puedan *condenar un juicio y aprobar otro*. Es decir, Hume abandona la idea de encontrar un

estándar del gusto, y se entrega a la idea de encontrar un criterio de jerarquización de los gustos disímiles.

Esto es sumamente interesante pues no solo presenta una propuesta divergente para la época, sino que además parecería evidenciar una propuesta que se diferencia también al interior de la obra humeana de sus consideraciones previas. La preocupación de Hume en *Sobre la norma del gusto* no es explicar de qué modo los hombres pueden llegar a juzgar la belleza y la deformidad del mismo modo. Por el contrario, Hume asume la pluralidad del gusto como algo inherente a la experiencia estética⁴¹ y deja de buscar uniformar el juicio de belleza, para pasar a preocuparse, como señala Quintana (2008), por la manera en que “pueden resolverse diferencias concretas que pueden surgir en ese terreno, lo que parece exigir otro tipo de respuesta” (Quintana, 2008, pag. 130). Así, una vez el filósofo ha reconocido la imposibilidad de la absoluta adhesión en cuestiones de gusto, su propuesta estética se centra en encontrar los criterios que podrían señalar, en casos concretos, un juicio como mejor que otro.

Esto supone un cambio de enfoque, pues, ya no se perseguirán criterios absolutos de belleza, si no que el empeño estará en abogar por la posibilidad de la validez intersubjetiva de los juicios estéticos; es decir, Hume se centrará en sentar las bases para alcanzar eventuales consensos entre sujetos en el ámbito estético y una posible corrección en ciertos juicios de belleza. Esto lo hace a través de la figura del crítico de arte.

El crítico de arte toma un papel central en la elaboración estética de Hume pues, de un lado, encarna un juicio estético ideal; y, de otro, es la herramienta a través de la cual el filósofo

⁴¹ “la gran variedad de gustos así como de opiniones, que prevalece en el mundo es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla. Hasta hombres de limitados conocimientos serían capaces de señalar una diferencia de gustos en el estrecho círculo de sus amistades, incluso cuando las personas hayan sido educadas bajo el mismo tipo de gobierno y hayan embebido pronto los mismos prejuicios.” (Hume, 2011, pág. 219)

desplaza la norma del gusto: de ciertos principios de arte al veredicto dado por esta figura ideal del crítico de arte. Como bien señalan autores como Quintana (2008) y Prada (2017), la estrategia de Hume en el ensayo *Sobre la norma del gusto* consiste en examinar los rasgos característicos de un crítico de arte ideal para, a partir de ese examen, explorar los elementos que podrían llegar a afirmar un juicio de belleza como mejor que otro. El acento no estará entonces en “la búsqueda de principios a seguir por parte del artista y considerados como principios a priori del gusto, sino en la experiencia de las obras, en el campo de su recepción por parte de una serie de expertos.” (Prada, 2017, pág. 276)

En ese sentido, la figura del crítico de arte lo que hará es poner de manifiesto, desde el punto de vista de Hume, que un juicio podrá ser tenido como mejor que otro, en la medida en que sea emitido por un crítico más calificado. Es decir, un crítico que cumpla con una serie de rasgos particulares será el garante del criterio en virtud del cual se tenga su juicio como mejor que otros.

Estos rasgos son enlistados por Hume en *Sobre la norma del gusto*. En primer lugar, se encuentra la exigencia de que el crítico de arte practique un arte particular y frecuente la contemplación de cierta forma de belleza. Este rasgo es relevante a juicio de Hume, pues desarrolla la llamada *delicadeza del gusto* expuesta en los términos del ensayo *Sobre la delicadeza del gusto y la pasión*.

Tan ventajosa es la práctica para el discernimiento de la belleza que, antes de que podamos emitir un juicio sobre cualquier obra importante, debería ser incluso un requisito necesario el que esa misma realización individual haya sido analizada por nosotros más de una vez y haya sido examinada atenta y reflexivamente desde distintos puntos de vista. (Hume, 2011, pág. 228)

Esta práctica, incluye a su vez lo que el filósofo escocés llama estudio comparativo de obras de arte que presentan diversos grados de perfección. Teniendo como referente el arte

clásico, cuya aprobación ha trascendido el tiempo, Hume considera que quien no esté familiarizado con estas formas de belleza no podrá ser considerado un crítico formado, pues no tendrá un punto de comparación para evaluar la belleza de otras expresiones.

Las baladas más vulgares no están enteramente desposeídas de cierta naturaleza armónica y nadie sino una persona familiarizada con bellezas más complejas y elevadas afirmaría que su ritmo es tosco o su letra poco interesante. (Hume, 2011, pág. 229)

Por otra parte, Hume subraya dos requisitos de otra naturaleza que no involucran la formación del crítico. De una parte, el filósofo le exige al crítico de arte que permanezca libre de prejuicios de modo que al juzgar sea capaz de olvidarse de sus predilecciones individuales.

[P]ara capacitar a un crítico de la manera más plena para llevar a cabo esta tarea, debe preservar su mente libre de todo prejuicio y no permitir que nada entre en su consideración más que el objeto sometido a examen. (Hume, 2011, pág. 229)

De otra parte, Hume se refiere a la capacidad del crítico de reconocer el objeto contemplado la consistencia y uniformidad del conjunto lo que supone, como señala Quintana “la capacidad de enjuiciar el propósito general o fin en vista del cual una composición artística resulta consistente” (Quintana, 137).

Sin embargo, a pesar de señalar estos rasgos como punto de partida, Hume no deja de subrayar el carácter ideal del crítico de arte, recordando con constancia que son pocos los hombres que bajo estos criterios estarían autorizados “para dar un juicio sobre una obra de arte, o establecer su propio sentimiento como la norma de la belleza” (Hume, 2011, pág. 231) Esto lo dice de manera explícita en el ensayo: “Se considera francamente raro al verdadero juez de bellas artes (Hume, 2011, pág. 231).

Ahora bien, este listado de rasgos conjugado con la aceptación de que, probablemente, no haya un crítico que los encarne todos, no lleva a Hume a un callejón sin salida en su argumento. Por el contrario, el filósofo formula una propuesta que resulta significativa para los propósitos de esta investigación.

Tras afirmar que es improbable que una persona real posea los rasgos anteriormente señalados, Hume propone la idea de una comunidad ideal de críticos. Es decir, ya que no habrá una sola persona cuyo juicio pueda tenerse como criterio para evaluar otros juicios, sino una comunidad de críticos que hayan cultivado en distinta medida alguna de las características por él exigidas, y afirma que “el veredicto conjunto de tales juicios, donde quiera que se encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza” (Hume, 2011, pág. 231). Es decir, la verdadera norma del gusto no estaría determinada por un canon de reglas de producción, si no que provendría del veredicto de los juicios de aquellos críticos que tuvieran estos rasgos.

La norma del gusto tendría entonces dos características fundamentales: se trata de un ideal que supone el ejercicio de ciertas prácticas susceptibles de ser formadas, pero es además un ideal que se materializaría, no en un individuo, si no en una comunidad. Esto podría indicar que para el filósofo “es característico de las cuestiones estéticas que no puedan reducirse a un único punto de vista aceptable, sino que siempre den lugar a cierta pluralidad” (Quintana, 2008, pág. 138).

En conclusión, de la figura de una comunidad ideal de críticos de arte se desprende una idea particular del modo en que operaría la validez intersubjetiva del juicio de gusto. El carácter plural e ideal de los rasgos que, a juicio de Hume, materializan la norma del gusto, demuestra que dentro de la teoría del autor, la norma del gusto no se define a partir de un canon de reglas *a priori*, ni de una naturaleza humana uniforme. Por el contrario, la norma de gusto estaría marcada por lo común de los juicios de gusto de una comunidad ideal de críticos. Es decir, la validez

intersubjetiva del juicio de gusto sólo puede procurarse en el terreno del diálogo y el consenso en “términos de un acuerdo que nunca es total o definitivo, y solo puede buscarse en el ámbito discursivo, en la urdimbre de la interlocución” (Quintana, 2008, pág. 78).

2.3.4. La simpatía: entre la naturaleza humana y la comunicabilidad del juicio.

En este punto es necesario recordar el problema que desata los caminos recorridos para proseguir. Así, es necesario recordar, por una parte, la intención de esta investigación y, de otra, las inquietudes estéticas de Hume con el fin de subrayar de qué modo lo dicho en esta investigación puede entenderse como un aporte a la comprensión de la teoría humeana.

Respecto al propósito de estas páginas, cabe recordar que ha sido mi intención a lo largo de esta investigación ahondar en la propuesta filosófica de Hume respecto a los juicios éticos y estéticos, ello con el fin de ubicar cuál es el papel de la simpatía al interior de tales juicios y su articulación con la razón. Hasta el momento, aquello que ha guiado el análisis ha sido la afirmación de la simpatía como causa tanto de los juicios éticos como de los juicios estéticos, dedicándome con especial atención a la propuesta estética por tratarse de la cuestión más dispersa en la obra del filósofo.

Ahora bien, en cuanto a las inquietudes estéticas de Hume, atendiendo a los textos reseñados con antelación en este capítulo, podría decirse que se sintetizan en dos: de un lado la pregunta por el modo en que se generan los juicios estéticos –su fundamentación, el modo en que participan la razón y las pasiones en él–; y de otro lado, cómo esa propuesta puede plantearse como una respuesta al *problema del gusto* que no se decante en una afirmación del relativismo estético.

En esta búsqueda por evadir el relativismo, es decir, huyendo de la idea de que los juicios de belleza son relativos a los sentires de cada sujeto y que por tanto nada puede ser dicho de ellos, pues, al parecer, los sentires no son susceptibles de ser correctos o incorrectos, Hume hace una apuesta mordaz. La propuesta del filósofo consiste en afirmar que si bien el juicio de belleza es plural y propio de las pasiones de cada sujeto, el gusto puede ser jerarquizado a través del juicio de gusto, que si bien no condena un juicio como incorrecto, sí puede señalar un juicio como mejor que otro. Esto quiere decir que Hume le apuesta a la validez intersubjetiva de los juicios estéticos en los términos que busqué exponer en el apartado inmediatamente anterior.

Esta propuesta, con las consideraciones hechas respecto al crítico de arte y el papel de la razón, pone de manifiesto un análisis diferente al dado por la época para abordar el problema del gusto. La diferencia radica, como dije anteriormente, en que Hume no se centra en perseguir la posibilidad de una convergencia entre los juicios de belleza a partir de la afirmación de un sentir común a todos los hombres, si no que acepta la divergencia de juicios de belleza pero a la vez persigue “garantizar la discursividad de lo estético, o en otras palabras, que las cuestiones estéticas puedan ser objeto de discusión.” (Quintana, 2008, pág. 122)

Esto quiere decir, que la estética Humeana no estará, como sí sucede en su propuesta ética, determinada por la idea de un sentido interno común a todos los hombres que le permita juzgar del mismo modo. Por el contrario, Hume acepta, y en esto he sido enfática, que en asuntos estéticos no cabe la unanimidad sentimental, a lo sumo se puede abogar por la posibilidad del consenso respecto a qué juicio es mejor que otro, y en esa medida poder corregirlo y quizá incluso educarlo.

Sin embargo, a pesar de que con esta propuesta Hume parece escapar del relativismo que le inquieta, el juicio estético así entendido deja un gran interrogante respecto al papel que puede

jugar la simpatía al interior del juicio estético. Este interrogante queda abierto pues, como he dicho, respecto al juicio estético no se puede afirmar una uniformidad a partir de una naturaleza humana común; lo que quiere decir a su vez que los argumentos esgrimidos para sostener que la simpatía es causa de los juicios éticos no se puede extrapolar a los juicios estéticos.

En el terreno ético la virtud y el vicio se corresponden con el dolor o el placer particular que se experimenta ante la contemplación de un acto moral, pero a su vez éste placer o dolor provienen de la utilidad y el agrado que se perciben a través de mecanismos simpáticos. Siendo sí la simpatía puede entenderse como causa de los juicios morales.

Empero, ni la utilidad ni el agrado pueden ser tenidos como factores determinantes cuando se trata del juicio de obras de arte. De un lado, como resalté a recatar las consideraciones estéticas del *Tratado*, la utilidad si bien puede ser determinante para el juicio de belleza de objetos de otra naturaleza, no lo es para el juicio de obras de arte, pues estas ¿no están creadas en clave de utilidad.

De otro lado, el agrado inmediato que una pieza de arte pueda causar a un espectador en concreto tampoco es un criterio aplicable al juicio estético, pues como se ha dicho con insistencia la pluralidad es inherente a la experiencia estética. Así, aunque la simpatía me permita participar del agrado o desagrado de otro espectador, tal participación no llega a uniformar mi juicio con el de aquel, pues de lo contrario no habría pluralidad de juicios respecto a la belleza o deformidad de un objeto.

Considerando lo anterior se hace forzoso preguntarse desde la teoría humeana ¿Cuál es, entonces, el papel de la simpatía respecto al juicio estético?

Recordemos que la simpatía es un mecanismo de *comunicación* de las pasiones ajenas. Así, llegamos a participar de las pasiones experimentadas por otros partiendo de un reconocimiento incipiente de ellas, gracias a gestos, conversaciones, y demás signos externos de la pasión⁴². A partir de tales signos, nos hacemos una idea de la pasión que embarga al otro, y estas ideas de las afecciones ajenas “se transforman en las impresiones mismas que representan y las pasiones surgen en conformidad con las imágenes que de ella nos formamos” (Hume, 1988, pág. 443) (n°319).

Ahora bien, ya que en el terreno estético y desde el tamiz humeano no cabe exigir la uniformidad de pasiones que da lugar al juicio, el papel de la simpatía como un mecanismo de *emulación* del sentir del otro no operaría en el terreno estético.

Sin embargo, lo que sí cabe en el terreno estético, es la búsqueda de la validez intersubjetiva del juicio de gusto, es la búsqueda de formas de consenso. Según Quintana, esta búsqueda se da “a través de diversas prácticas discursivas, *que suponen una apertura al punto de vista de los otros y un reconocimiento de su pluralidad*”⁴³ (Quintana, 2008, pág. 122).

Estas *prácticas discursivas*, así como el requerimiento de la apertura al otro son, a mi juicio, elementos que se posibilitan gracias al influjo de la simpatía en el juicio de gusto. La simpatía, en el caso del juicio estético operaría como un “catalizador de nuestra conciencia de qué obras de arte son adecuadas para estimular sentimientos de aprobación en los demás y, a su vez, a nosotros mismos” (Staden, 2016, pág. 33).

Por su parte, los críticos ideales de los que hablé en el apartado anterior, al poseer rasgos particulares que cualifican su apreciación estética, operarían, en términos de Staden (2016) como

⁴² Ver *Tratado* N° 317.

⁴³ *Cursivas fuera del texto original*

un *instrumento epistémico* para detectar las normas del gusto. Pero recordemos que no se trata de reglas determinadas, si no que el veredicto de una comunidad ideal de críticos sería lo más aproximado a una norma del gusto. Así pues, ya que no todos los espectadores de una obra pueden detentar las cualidades de los críticos de arte, para efectuar un juicio de gusto hace falta del influjo de la simpatía como un mecanismo de comunicación que permitiría participar de las pasiones del crítico cualificado.

La simpatía operaría entonces como un mecanismo de *comunicación* en virtud del cual, por un lado, se generaría la apertura al otro que requiere cualquier interacción discursiva, pero sobre todo, operaría como una forma de reconocer los juicios de aquellas personas dotadas con los rasgos del crítico ideal de arte.

La simpatía no sería un mecanismo que uniforma el sentir, si no que me permite comprender los sentires del otro. Saber lo que el otro siente respecto a un objeto observado no anula mi propio sentir, ni modifica mi juicio de belleza, pero puede llegar a modificar mi juicio de gusto. La simpatía sería así la condición necesaria para el reconocimiento de un juicio de belleza como mejor que otro, abriendo la posibilidad de pensar en una forma de comunicabilidad distinta.

Conclusiones

La investigación que aquí busco concluir surgió en sus más tempranos inicios con una intención muy distinta a la que resultó plasmada en estas páginas. En aquel momento, llegué a la filosofía humeana buscando sustentar la intuición personal, casi vocacional, de que la literatura tiene la posibilidad de educar moralmente a los lectores desde el desarrollo y cultivo de la simpatía.

Persiguiendo el sustento filosófico que lograra soportar tal afirmación, llegué al *Tratado de la naturaleza humana* encontrando que Hume otorga un lugar privilegiado a la simpatía como un principio central en la capacidad de juzgar moralmente. Una lectura rápida e inicial dirigió entonces mi atención a los textos del filósofo escocés.

Ahondando en el estudio de sus obras, encontré que ese papel central de la simpatía al interior de la filosofía moral no era, en absoluto, un asunto obvio y que era aún más oscuro en lo que respecta a la teoría estética de Hume. Por ese motivo, esta investigación tomó el rumbo que aquí se lee: perseguí entonces comprobar si, desde la lupa humeana, es posible entender a los juicios éticos y estéticos como determinados causalmente por la capacidad de experimentar las emociones ajenas; es decir, si, de alguna forma, puede entenderse que la simpatía es la causa común tanto de los juicios éticos como de los juicios estéticos.

La pregunta de investigación que me ocupó a lo largo de estas líneas fue, como se ve, un hallazgo accidental pero que tuvo como fruto el descubrimiento de un autor sumamente interesante y con una voz que, a mi juicio, urge ser escuchada en nuestro tiempo, pues se

presenta, según veo, como una filosofía del encuentro, de la reafirmación de la diversidad, de la búsqueda de un posible consenso a través del diálogo.

Así pues, para culminar con las ideas plasmadas hasta ahora buscaré señalar tres puntos que considero sintetizan lo dicho hasta ahora, pero que además, abren otras consideraciones e ideas subsidiarias. De igual forma, abriré algunas preguntas que pueden iluminar no solo el propósito de esta investigación, sino también futuras indagaciones.

En primer lugar, (i) buscaré subrayar que el carácter escéptico del empirismo humeano lleva a una consideración *relacional* de ambos tipos de juicios en lo que se refiere a la injerencia de la razón en cada uno de ellos. En consonancia con lo anterior, en segundo lugar, (ii) pretenderé poner el acento en el gusto como una facultad capaz de juzgar tanto estética como moralmente, reconociendo los matices propios del papel de la razón en cada juicio.

En tercer lugar (iii), resaltaré cuál es el papel que tiene la simpatía respecto a los juicios éticos y estéticos, deteniéndome de manera particular en la función disímil que tiene respecto de cada tipo de juicio.

Finalmente, (iv) buscaré dejar abiertas algunas preguntas que pueden desprenderse de la presente investigación y dar lugar a futuras elucubraciones en la materia.

(i) Hume fue un filósofo de ruptura tanto en su comprensión de los juicios éticos como de los juicios estéticos. De un lado, en lo que se refiere a su filosofía moral, la propuesta humeana supuso un intento por explicar a profundidad los elementos que se involucran en la formulación de un juicio ético, pero manteniéndose al margen de una explicación cristiana que centra en el pecado el origen del mal y excluyendo la idea racionalista de que el bien moral se determina intelectualmente.

Por otra parte, en cuanto a su teoría estética, Hume se ubicó en una posición que le permitiría proclamar la existencia de algunas verdades en el terreno del gusto, pero sin llegar a comprometerse con el trasfondo metafísico que ello podría significar. Se posiciona entonces, en el terreno estético, en un punto intermedio entre el relativismo y el objetivismo metafísico, al rescatar del relativismo la posibilidad de múltiples juicios estéticos propios del sujeto que los emita, y del objetivismo cierta idea de corrección de los juicios, sin apelar a instancias metafísicas para ello.

Ambas ideas de quiebre parten de un lugar común: el cuestionamiento respecto al papel de la razón en lo que respecta a la consideración de las conductas humanas y la contemplación de obras de arte.

Hume es reconocido por presuntamente haber enterrado a la razón como facultad capaz de juzgar moralmente. Esto lo hizo: cuestionando la capacidad del razonamiento demostrativo y causal para discernir entre la virtud del vicio, a través de su célebre *slave passage*, y por medio del que llamo *argumento de la representación*. Como busqué evidenciar en el segundo capítulo, estos argumentos son extrapolables en alguna medida al juicio estético, por lo que podría creerse que la razón es igualmente inerte en los dos tipos de juicio.

Sin embargo, al considerar ambos juicios el filósofo le reconoce a la razón algunas facultades subsidiarias en la corrección de uno y otro juicio. En el terreno moral, por una parte, Hume concede que la razón proporciona información que puede hacer una diferencia en la dirección de la voluntad. Su tesis es entonces que la razón no puede movernos a la acción por sí sola; por el contrario, requiere que el impulso provenga de una instancia pasional, pero su influjo en la dirección de esas pasiones no llega ser negado.

Por otra parte, en cuanto al juicio estético, el pensador reconoce que este requiere de elementos que no pueden ser explicados solamente a través de la experiencia pasional. Aunque no es la razón la que discierne entre la belleza o deformidad de una pieza artística, es ella a quien le corresponde generar el sentimiento adecuado siendo el sentimiento el que determine el juicio.

Hay entonces dos ideas complementarias: de un lado, la idea de que la razón se encuentra limitada en lo que al juicio moral y estético se refiere, pues se escapa de sus operaciones diferenciar entre el vicio y la virtud, la belleza y deformidad; por otro, la idea de que ambos tipos de juicios no pueden ser explicados de manera exclusivamente pasional, si no que requieren de la razón para orientar el deseo -en el caso de juicio ético- y corregir la percepción -en el caso del juicio estético-.

Leyendo en conjunto estas dos ideas, puede afirmarse que tanto la noción de ética, como la noción de estética humana son *relacionales*, pues no pueden ser explicadas plenamente de manera racional, pero tampoco apelando exclusivamente a la pasión. Son relacionales pues suponen la articulación de la pasión –ya que a partir de la experiencia de las pasiones se determina el placer o displacer causado por un estímulo externo– pero también requieren del influjo de las operaciones de la razón para que los estímulos sean percibidos completamente y atendiendo a todas sus delicadezas y detalles, sin importar si se trata de conductas o de piezas de arte.

Hume no es, entonces, un pensador irracionalista. Podría llegar a entenderse acaso como un pensador que explora los límites entre el relativismo subjetivista y objetivismo metafísico, formulando así su propia propuesta de encuentro.

(ii) En todo caso, a pesar de reconocer cierto influjo de la razón en ambas formas de juicio, Hume se centra en la capacidad natural del gusto como fundamental para hacer juicios morales y estéticos. El gusto, entendido como la facultad que permite discernir por medio del placer y el dolor, se encuentra, en la filosofía humeana como el centro del juicio estético, pero también del juicio ético, pues es la percepción del placer, con los matices propios de cada juicio, la que determina la belleza de un objeto, pero también la virtud de una conducta.

En cuanto al juicio ético, las evaluaciones morales surgen a partir de formas concretas de las pasiones indirectas. La percepción de algo placentero o doloroso, genera por el estímulo de los sentidos, una impresión de placer o dolor, que se corresponderá –luego de una compleja relación de ideas e impresiones que busqué explicar en el primer capítulo– con las ideas de virtud y de vicio. Es entonces, en última instancia, el gusto con sus categorías propias de placer y dolor, el que determinará el discernimiento entre virtud y vicio.

En cuanto al juicio estético, desde el desplazamiento de la belleza de las cualidades objetivas de las cosas a las experiencias individuales de los sujetos, este se ha entendido como naturalmente determinado por el gusto. Es, en primera medida, la experiencia de placer y de dolor producida por la contemplación, la que determinará la diferenciación de la belleza y la deformidad.

El gusto se sitúa entonces como aquella facultad que, contrario a la razón, sí tendría por objeto el discernimiento de la virtud y el vicio, de la belleza y la deformidad; a través de la percepción del placer y del dolor.

(iii) Ahora bien, fue mi intención a lo largo de esta investigación comprobar si, en efecto, la simpatía podía ser entendida como causa común de los juicios éticos y estéticos. Sin embargo, a

modo de conclusión es menester subrayar que esa intuición primera no fue del todo comprobada, por lo menos no desde la interpretación que di a la obra del filósofo.

Y no fue comprobada, sustancialmente, porque la hipótesis inicialmente planteaba que la simpatía, como principio de comunicación de las pasiones, fuera tomada como causa de ambos tipos de juicio, operando de un modo similar en la estructuración de los dos. Sin embargo, como se puede percibir en el segundo capítulo, la función de la simpatía difiere en cada juicio. Sintetizaré, en primera medida, el lugar de la simpatía al interior del juicio ético, para posteriormente, evaluar el lugar que ocupa respecto al juicio estético.

En cuanto al juicio ético, la simpatía, entendida como un mecanismo de comunicación de las pasiones gracias al cual experimentamos las pasiones que embargan a los otros, puede ser entendida como la causa última de los juicios éticos pues, según busqué demostrar en el primer capítulo, de la operación de la simpatía depende la generación del placer o dolor que puedan causarnos las acciones que ejercen otros.

Hume afirma en la segunda *Investigación* que “obtenemos placer de la contemplación de un carácter cuando éste es naturalmente apto para ser útil a otras personas o a quien lo posee, o cuando agrada a otras personas o a quien lo posee” (Hume, 1988, pág. 784). Hume sienta así cuatro categorías que explicarían, a juicio del filósofo, la totalidad de las virtudes y su ausencia la totalidad de los vicios. Sostengo que todas ellas, para ser percibidas por un espectador dependen de la operación de mecanismos simpáticos.

Como recordé en el punto anterior, la virtud y el vicio en la teoría humeana se corresponden con el placer y el dolor, que de manera particular y debido a una *doble relación de ideas e impresiones*, experimenta un espectador en la contemplación de una conducta ejercida por

otro distinto a él. A su vez, éste placer o dolor provienen de la utilidad y el agrado que se perciben a través de mecanismos simpáticos, pues solo puedo reconocer si una acción es útil para quien la ejerce o para la comunidad, por medio de la comunicación de las pasiones de los otros. Se requiere también para informarme si un acto causa agrado de manera inmediata a su ejecutor o a la colectividad.

Siendo así, todo el catálogo de virtudes estudiado por Hume tanto en el *Tratado* como en la segunda *Investigación*, dependen de la existencia de la simpatía para que tales conductas generen placer en un espectador, siendo el placer la base para diferenciar el vicio de la virtud.

Ahora bien, la relación entre la simpatía y la generación de los juicios estéticos es mucho más delicada y compleja. Esto se debe a que la generación del placer o el desgrado que se sucede al contemplar una obra de arte no necesariamente requiere del despliegue de mecanismos simpáticos, muchas veces se experimenta de manera directa.

Por ejemplo, y como explica Hume en el ensayo *Sobre la tragedia* y en la segunda *Investigación*, la contemplación de expresiones artísticas como la tragedia, requieren de la operación de la simpatía para que al espectador le sean comunicadas las pasiones del intérprete, y así poder experimentar agrado o desagrado. Aunque este argumento podría replicarse a otras expresiones artísticas como el cine, la opera o el baile, no resulta del todo claro cómo podría extrapolarse a expresiones artísticas *no comunitarias*, como la pintura o la literatura: expresiones que se encarnan en objetos y que no requieren de que el espectador tenga información de las pasiones del autor para experimentar placer o displacer en la contemplación de la pieza artística.

En este punto, podría dejarse una ventana abierta para preguntarse si es posible experimentar simpatía con el autor de objetos artísticos, como un cuadro o un poema. Si acaso, la

simpatía operaría también como un mecanismo de comunicación que opere de forma indirecta a través de un objeto, sin necesidad de que el espectador tenga que percibir las emociones a través de otro cuerpo, sino mediado por un objeto. Esta pregunta, así como sus consecuencias en la experiencia estética y el juicio las dejo abiertas para futuras indagaciones.

Sin embargo, ya que tales inquietudes superan el propósito de esta investigación, me dedicaré en este espacio a explicar cuál es el papel de la simpatía en la generación de juicios estéticos en general, incluyendo la función que podría tener en la contemplación y evaluación de formas artísticas *no comunitarias*.

Cuando Hume abre la puerta a la consideración de algunas funciones de la razón en la estructuración del juicio estético, lo hace desde la afirmación de que el juicio de belleza o fealdad que se hace sobre un objeto, no siempre atiende a todas las delicadezas propias de cada expresión artística. Por este motivo, la razón entraría a corregir e iluminar la percepción para que el espectador de una pieza artística considere en ella no solo el influjo inmediato de lo que percibe sensiblemente, sino también algunos otros detalles propios de la creación artística.

Esta posibilidad de *corrección* de los juicios estéticos, como afirmé en el segundo capítulo, podría interpretarse como la afirmación de dos juicios estéticos de naturaleza distinta en la obra de Hume. Por un lado, se tendría un juicio de belleza primero, en virtud del cual un espectador establece si la obra que se muestra ante sus sentidos es bella o deforme, a este juicio lo he llamado *juicio de belleza*; y un segundo juicio en virtud del cual se reconoce que no todos los juicios de belleza cuentan con la misma formación y capacidad de atender a todas las delicadezas y matices de la obra, jerarquizando así un juicio como más autorizado, formado y pertinente que otros. A este juicio lo llamé *juicio de gusto*.

Esta doble comprensión del juicio estético explicaría, de un lado, la pluralidad de gustos, y la tendencia jerarquizar los gustos, de otro lado, lo que, recordemos, constituye el epicentro del *problema del gusto*. En primer lugar, al afirmar que el juicio estético proviene, en gran medida del sentir humano, Hume explica por qué hay pluralidad de gustos respecto a un mismo objeto: todas las personas tienen experiencias sensibles. En segundo lugar, al afirmar que el juicio estético también depende de la adecuada captación de ciertas características que por naturaleza resultan agradables o desagradables, Hume explica por qué los juicios estéticos pueden jerarquizarse: porque no todos los juicios se emiten en las condiciones adecuadas que permitan percibir todas las características de la pieza contemplada.

Ahora bien, he dicho que la simpatía no tiene un papel que pueda generalizarse a todas las expresiones artísticas en cuanto al *juicio de belleza*. Es decir, un espectador podría experimentar placer o dolor de manera directa al contemplar una obra de arte, sin necesidad de recurrir a la simpatía, a menos de que se trate de una expresión artística comunitaria que requiera de la transmisión de las pasiones del intérprete al espectador.

Sin embargo, cabe preguntarse si la simpatía tiene alguna función en lo que respecta al *juicio de gusto*, que es el juicio en virtud del cual se reconoce un *juicio de belleza* como mejor que otro. Como sostuve en el segundo capítulo, de la mano de autores como Prada (2017) y Quintana (2008), el criterio para determinar cómo se jerarquizan los juicios de belleza fue la intención final de Hume en su ensayo *Sobre la norma del gusto*.

Hume, según entiendo, no buscó una norma del gusto según la cual los juicios de belleza de todos los espectadores se vieran uniformados; por el contrario, buscó encontrar un criterio que permitiera confirmar un juicio y condenar otro. Encontró este criterio en la decisión de los

críticos de arte: personas que, a través de distintas prácticas, tendrían un gusto lo suficientemente refinado y atento para determinar qué juicios pueden ser sobrepuestos a otros.

Esta formulación de la norma del gusto tiene dos características esenciales: de un lado, el reconocimiento de que no hay un solo crítico que encarne todas las características propias de un crítico ideal, motivo por el cual la norma del gusto sería la decisión de una *comunidad de críticos*. De otro lado, este ideal de crítico no se encarna en características propias de todo hombre, asentadas en una naturaleza uniforme, si no que se concretan entorno a una serie de prácticas: la práctica de cierta forma de arte, la búsqueda por carecer de prejuicios en la contemplación, etc.

La norma del gusto es en la filosofía humeana *comunitaria y empírica*. Es comunitaria pues la encarna el veredicto de una comunidad ideal de críticos, cuyo consenso permitiría el establecimiento de un criterio de jerarquización de los juicios de belleza. Es empírica pues, de un lado es el producto de una decisión, no de reglas *a priori*; y, por otro, las calidades de los críticos de artes se perfeccionan *desde la práctica*.

Esto quiere decir que, dentro de la filosofía humeana como la he venido entendiendo e interpretando las cuestiones estéticas se caracterizan por no reducirse a un solo punto de vista, a un único juicio uniforme, sino que guardan intrínsecamente cierta pluralidad. Empero, a la vez que se reconoce esa pluralidad propia de los juicios de belleza, Hume también reconoce la posibilidad de alcanzar eventuales consensos entre sujetos en el ámbito estético. Esto lo hace, justamente, a través de la figura del crítico de arte.

Esta posibilidad de consenso, a la que he llamado siguiendo a Quintana *validez intersubjetiva del juicio de gusto*, sólo puede procurarse en el terreno del diálogo y la interlocución. Los críticos de arte solo pueden materializar la norma del gusto en la medida en

que sus distintas experiencias estéticas sean sometidas al diálogo comunitario. De igual forma, la decisión conjunta de tales críticos solo podrá ser reconocida por la comunidad de espectadores a través del discurso. El establecimiento de una norma del gusto en sentido humeano requiere entonces una serie de *prácticas discursivas*.

Estas *prácticas discursivas*, por la naturaleza *relacional* de la estética humenana, no pueden ser entendidas como un dialogo de naturaleza racional. Por el contrario, se trata de un diálogo que requiere de herramientas que permitan la apertura a las experiencias estéticas de los otros. La simpatía, en el caso del juicio estético operaría como un catalizador de nuestra conciencia de qué criterios de evaluación artística deben ser acogidos y cuales descartados.

La simpatía, en este sentido y entendida como mecanismo de comunicación, tendría un papel esencial en la *comunicabilidad* que posibilita el diálogo que genera la anhelada norma del gusto: aquel canon de criterios que permite el reconocimiento de un gusto como superior a otro. Así pues, la simpatía en el contexto estético no operaría como causa de los todos los juicios estéticos, *sino como condición para su comunicabilidad*.

En consecuencia, y haciendo una lectura panorámica de lo dicho hasta ahora, podría concluirse que la comprensión de los juicios estéticos desde la perspectiva humeana permitiría romper con el silencio en cuestiones estéticas, haciéndolas objeto de discusión y garantizando el diálogo sobre el gusto, sin llegar a condenar la pluralidad de este. La filosofía humeana se muestra, nuevamente, como un escenario de encuentro, ahora desde el reconocimiento de la diferencia.

(vi) Finalmente, quisiera culminar esta investigación sugiriendo algunos interrogantes que pueden plantearse desde lo dicho hasta ahora y que pueden ser el germen de futuras elaboraciones en la materia.

En primer lugar, como lo subrayé previamente, esta investigación deja abierta la puerta para evaluar si la simpatía puede generarse a través de objetos artísticos, o si, por el contrario, solo opera entre personas de manera directa. Esta es una cuestión interesante pues se conecta de alguna manera, con la intención original de esta tesis: ¿Pueden los productos literarios ejercitar la empatía? ¿De qué modo pueden hacerlo? ¿Puede hablarse de la simpatía como un mecanismo de comunicación que acepte intermediación de objetos artísticos como un poema o una novela?

En segundo lugar, y siguiendo de la mano con aquellas inquietudes que motivaron en primer lugar esta investigación, habría que preguntarse si lo concluido hasta ahora arroja pistas para pensar en la posibilidad de una educación moral que aluda a la experiencia estética como herramienta formativa. Si, en efecto, la moralidad y la contemplación estética guardan las estrechas relaciones que aquí he buscado evidenciar ¿Podría pensarse en formas pedagógicas que se valgan de la belleza para educar moralmente?

Para terminar, y apelando al carácter comunitario de los juicios en la filosofía humeana, considero que la presente investigación podría servir de base para cuestionarse el papel de la simpatía en la arena política ¿Puede entenderse la simpatía como un principio formador también en el terreno político? ¿Qué papel juega la simpatía en la construcción de comunidades?

Referencias

- Addison, J. (1990). *The pleasures of the imagination: Ur The Spectator, June 19th - July 3rd, 1712*. Uppsala: Uppsala universitet, Institutionen för estetik.
- Arrieta, A. (2013). El pluralismo moral de David Hume. *Revista hispanoamericana de Filosofía*, 134 (45), pp. 17 – 42.
- Arrieta, A. (2016). David Hume sobre los valores estéticos. Hacia una interpretación objetivista. *Papeles de Filosofía*, 35 (1), pp. 77 – 98.
- Ayala, A., Leal, Y., Zuluaga, M. (2009). Razón y pasiones en la ética de Hume. *El hombre y la máquina*, 32, pp. 94 – 107.
- Barchana-Lorand, D. (2015). Educating Sentiment: Hume’s Contribution to the Philosophy of the Curriculum Regarding the Teaching of Art. *Journal of Philosophy of Education*, 49 (1), pp. 107- 128.
- Calvente, S. (2017). Algunas precisiones acerca de la filosofía moral experimental de David Hume. *Manuscrito. Revista internacional de filosofía*, pp. 51-86.
- Cano, A. (2010). David Hume en su contexto histórico. *Revista internacional de Filosofía*, 49, pp. 205 – 211.
- Carroll, N. (2000). Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Direction of Research. *The University of Chicago Press*, 110 (2), pp. 350-387.
- Capaldi, N. (1966). Some Misconceptions About Hume’s Moral Theory. *Ethics*, 76 (3), pp. 208 – 211.
- Chapman, F. (1921). Hume’s Ethical Theory and its Critics. *Oxford University Press*, 117 (30), pp. 40 – 56.

Cohon, R. (2010). Hume's Moral Philosophy. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/hume-moral/>

Costelloe, T. M. (2004). Hume's Aesthetics: The Literature and Directions for Research. *Hume Studies*, 30 (1), pp. 87-126.

García, P. (2002). El error en la filosofía: el caso de David Hume. *Universitas Philosophica*, 38, pp. 73 – 190.

Glathe, A. B. (1969). *Hume's theory of the passions and of morals: A study of Books II and III of the "Treatise"*. New York: Johnson Reprint Corp.

Gracyk, T. (2016). Hume's Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/hume-aesthetics/>

Halberstadt, W. (1971). A problem in Hume's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 30 (2), pp. 209-214.

Hill, E. (1982). Hume and the Delightful Tragedy Problem. *Philosophy*, 57(221), pp. 319-326. Recuperado: <https://www.jstor.org/stable/4619577>

Hipple, W. (1956). The logic of Hume's Essay 'O Tragedy'. *The philosophical Quarterly*, 22 (6), pp. 42 – 52.

Hume, D., Tasset, J. L. (Trad.). (1990). *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*. Madrid: Editorial Anthropos.

Hume, D. (1988). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Editorial Tecnos.

Hume, D. (2011). De la delicadeza del gusto y la pasión. En D. Hume, *Ensayos morales, políticos y literarios* (pp. 43-47). Madrid: Editorial Trotta.

Hume, D. (2011a). De la tragedia. En D. Hume, *Ensayos morales, políticos y literarios* (pp. 211-218). Madrid: Editorial Trotta.

Hume, D. (2011b). Sobre la norma del gusto. En D. Hume, *Ensayos morales, políticos y literarios* (págs. 119-140). Madrid: Trotta.

Hume, D. (2014). *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.

Hutcheson, F., Leidhold, W. (Ed.) (2004). *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue: in Two Treatises*. Indianapolis: Liberty Fund.

Jones, P. (2009). Hume on the Arts and "The Standard of Taste". En D. F. Norton, *The Cambridge Companion to Hume* (pp. 414-447). Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, I., & Rovira, A. J. (2005). *Crítica del juicio*. Argentina: Losada.

Kivy, P. (1983). Hume's neighbour's wife: an essay on the evolution of Hume's aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 23 (3), pp. 185-209.

Korsmeyer, C. (1976). Hume and the Foundations of Taste. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 (2), pp. 201 – 215.

López-Espinosa, L. F. (2012). La normalización del gusto. La ideología estética de David Hume. *Luis Felip, Blog de Filosofía*. Recuperado de: <https://luisfelip.net/2012/07/24/la-normalizacion-del-gusto-la-teoria-estetica-de-david-hume/>

Mercado, J. (2004). *David Hume: Las bases de la moral*. Cuadernos de Anuario Filosófico: Pamplona.

Momanu, M. (2012). The pedagogical Dimension of Indoctrination: Criticism of Indoctrination and the Constructivism in Education. *Research in hermeneutics, phenomenology and practical philosophy*, 7 (1), pp. 88 – 105.

Morrow, G. (1923). The Significance of the Doctrine of Simpathy in Hume and Adam Smith. *The Philosophical Review*, 32 (1), pp. 60 – 78.

Norton, D. F. (1982). *David Hume: Common-Sense Moralist. Sceptical Metaphysician*. Princeton: Princeton University Press.

Norton, D., Taylor, J. (Eds), (2009). *The Cambirdge companion to Hume*. Cambridge: Cambridge University Press.

Noxon, J. Hume opinion of Critics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (2), pp. 157 – 162.

Penelhum, T. (1975). *Hume*. London: MacMillan.

Prada, J. (2017). David Hume y el Juicio Estético. *Revista de Filosofía, Universidad de Cádiz*, pp. 259-279.

Quintana, L. (2006). De la unanimidad sentimental la interacción discursiva: una interpretación de *sobre la norma del gusto* de David Hume. *Ideas y valores*, 130, pp. 53 – 75.

Quintana, L. (2008). El problema del gusto en Hutcheson, Burke y Hume: de la unanimidad sentimental a la interacción discursiva. En *Gusto y comunicabilidad en la estética de Kant* (p. 77 -150). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Saccamano, N. (2015). Aesthetically non-dwelling: Simpathy, property and the house of beauty in Hume's *Treaise*. *The Journal f Scottish Philosophy*, 9 (1), pp. 37 – 58.

Smith, N. K., Garrett, D., & Hume, D. (2006). *The philosophy of David Hume: A critical study of its origins and central doctrines*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Staden, T. (2016). Hume's Paradox of Taste. *PhilonoUS* , pp. 27-35.

Startwell, C. (2016). Beauty. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/beauty/>

Tobón, D. (2012). On the Paradox of Tragedy: Notes for the Balance of Its Theoretical Heritage. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 4, pp. 560-575.

Wand, B. (1955). A Note on Simpathy in Hume's Moral Theory. *The philosophical review*. (64) 2, pp. 275-279.

Zavadivker, N. (2014). Hume: sus aportes al análisis del lenguaje moral. *Revista Internacional de Filosofía*. 20 (2), pp. 269 – 279.

Zhong-min, K. (2018). On Beauty, Taste and other Aesthetic Theories of David Hume. *Journal of Literature and Art Studies*, 8 (7), pp. 1039 – 1044.